PR
2832
.S4

LIBRARY

Brigham Young University

Call No. 822.33 T15Xs

Date Due

NOV 9 1980			

Meinem Freunde

Adolf Luhmann.

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
Brigham Young University

http://www.archive.org/details/tamingofshrewein00scho

Einleitung.

Mit „The Taming of the Shrew“ haben sich Ästhetiker, Literarhistoriker und Philologen verhältnismäfsig wenig beschäftigt, man rechnet das Stück allgemein zu den minderwertigen Produktionen Shaksperes, das keine eingehendere Beachtung verlohne; und doch hat es sich auf allen bedeutenden Bühnen Bürgerrecht erworben, ja die wenigsten werden vermuten, dafs von allen Shakspereschen Dramen „Die Zähmung der Widerspenstigen“ in Deutschland mit am häufigsten aufgeführt wird, wie aus der Statistik von Armin Wechsung im letzten Bande des Shakespeare-Jahrbuches (1904) hervorgeht. Zwar spricht dieser Umstand nicht ohne weiteres für den dichterischen und dramatischen Wert des Lustspieles (denn das Publikum hat schon manchem minderwertigen Stücke eine allzu rege Teilnahme gewidmet); wenn wir aber in Betracht ziehen, wie viel Jahrhunderte es auf der Bühne lebt und dafs es schon im Jahre 1672 zuerst von allen Dramen Shaksperes in deutscher Übersetzung gedruckt ist, so müssen wir zu der Vermutung kommen, dafs ihm eine Kraft innewohnt, die die Forschung vielfach noch nicht erkannt hat. Vielleicht hat diese stiefmütterliche Behandlung z. T. darin ihren Grund, dafs man das Drama zu einseitig betrachtet hat, denn so nur sind die Urteile zu erklären, die sich oft in der schroffsten Weise widersprechen. Man lese nur folgende Aussprüche: „Nie wieder hat Shakespeare einen so trivialen Stoff behandelt, nie wieder sich so eng seiner Vorlage angeschlossen. ... Unter allen seinen Werken das gehaltloseste, sich in reiner Äufserlichkeit bewegende“ (Koch), oder: „No work of Shakspere's is so narrow in feeling, so restricted in purpose, so unpleasing in general tone“, (Fleay,

Collier) und vergleiche damit folgende Meinung: „Shakespeares only one comedy with a regular plot and a downright moral, full of bustle, animation, rapidity of action. It shows admirably, how selfwill is only to be got the better of by stronger will, and how one degree of ridiculous perversity is only to be driven out by another still greater“ (Hazlitt). Erst in neuester Zeit ist man zu einer ruhigeren Betrachtung übergegangen, so Brandl in seiner deutschen Ausgabe von Shaksperes Werken und in seinem Buche über ihn; hier zeigt er sich auf S. 116 aber so wenig vertraut mit dem Quellenstücke, dafs man billig auch seine Besprechung keine abschliefsende nennen kann. Herford versucht a. a. O. S. 4 Fehler und Mängel gegeneinander abzuwägen, wenn er schreibt: „Undoubtedly the whole scheme of comic effect is, for the Shakespeare of 1595—99, astonishingly elementary. On the other hand, the technique is, within its limited scope, wonderfully sure and firm. It is the off-hand sketch of a mature artist, whose serious energies were concentrated upon greater tasks“. Schon die ersten schwer miteinander zu vereinenden Beurteilungen, die sich leicht vermehren liefsen, und die letzten Andeutungen fordern zu einer sachlichen Untersuchung und einer objektiven Würdigung des Lustspieles auf. Ein Versuch zur Lösung dieser Aufgabe soll im folgenden geliefert werden und zwar an der Hand einer genauen Vergleichung von „The Taming of the Shrew“ mit seiner Hauptquelle, dem anonymen Drama „The Taming of *a* Shrew“, und indem gezeigt wird, ob und wie Shakspere im einzelnen das alte Stück verbessert hat, wird zugleich ein Streiflicht auf Shaksperes Kunst überhaupt fallen. —

Zunächst noch ein Wort zur Datierung und Verfasserschaft beider Dramen. „The Taming of *a* Shrew“ erschien 1594 im Druck, dann wieder 1596 und 1607 und wurde vermutlich schon einige Jahre vor 1594 geschrieben, keinesfalls aber vor 1588 wegen der Zitate aus Marlowes Werken. Da alle drei Auflagen anonym waren, so läfst sich über den Verfasser nichts Positives sagen. Logemann (vielleicht auch Bullen und Brandl) will aus einigen Stellen, die wörtlich aus Dr. Faustus und Tamburlaine herübergenommen sind, auf eine parodistische Verspottung des Marloweschen Stiles schliefsen und hält den Verfasser für einen literarischen Gegner des mächtigen Bahn-

brechers. Dem müssen wir aus dem einfachen Grunde widersprechen, dafs über die Hälfte des ganzen Stückes in dem überschwellenden Pathos Marlowes gehalten ist, auch an Stellen, die keinerlei parodistische Auslegung zulassen, und halten den Dichter für einen etwas dreisten Nachahmer. Die Ansicht, dafs Marlowe selbst der Verfasser sei, ist m. W. nur von Brown und Grosart vertreten, alle andern sprechen sich dagegen aus, und sie ist tatsächlich ziemlich haltlos. Denn ein so durchaus originaler Dichter wie Marlowe würde sich nie an so vielen Stellen so sklavisch-wörtlich selbst ausgeschrieben haben. Tolman und Bullen führen die Partien an, die aus Tamburlaine und Dr. Faustus herübergenommen sind, sie erstrecken sich bis auf 4 Verse und finden sich oft in einer Umgebung, in die sie eigentlich nicht hineinpassen. Man hat nun versucht, alle die Zeilen festzustellen, die in den übrigen sicher Marloweschen Werken übereinstimmen, und das Resultat bestätigt unsere Behauptung, dafs Marlowe nicht der Verfassser von „The Taming of a Shrew“ sein kann; denn die wenigen Belege, die Tolman als die bedeutendsten anführt, zeigen nur spärliche Anklänge und lassen sich nicht entfernt mit den Marloweschen Partien in unserm Drama vergleichen. Zudem ist der Dichter von Shaksperes Vorlage ein Humorist oder will es wenigstens sein, Swinburne nennt ihn sogar „Of all the pre-Shakespearean incomparably the truest, the richest, the most powerful and original humourist“. Marlowe aber war das gerade Gegenteil, eine ernste grüblerische, leidenschaftliche Natur; ein Lustspiel zu schreiben, wäre ihm unmöglich gewesen, konnte er kaum beabsichtigen. Die einzige Schwierigkeit, die nach alledem zu erklären bleibt, ist die, wie die Übereinstimmungen von „The Taming of a Shrew“ mit Marlowe in Stil, Versbau und Inhalt möglich sind. Doch nehmen wir an, dafs der Verfasser ebenso begeistert für Marlowe, ebenso talentvoll war wie dreist in Entlehnungen, so läfst sich denken, dafs er sein Vorbild in der Form zu kopieren lernte. Übrigens haben sich die meisten Gelehrten für unsere ziemlich sichere Hypothese ausgesprochen, so Dyce, Furnivall, Tolman, auch Morsbach vertritt diesen Standpunkt in seinen Vorlesungen. Über den so charakterisierten Verfasser von „The Taming of a Shrew“ nähere Angaben zu machen, ist man freilich nicht im Stande.

Auf solche verschrobenen Ansichten, das Drama „The Taming of a Shrew“ sei ein Jugendwerk Shaksperes und von ihm selbst umgearbeitet, einzugehen, wäre eigentlich überflüssig, sie entbehren jedes Hauches der Berechtigung. Doch da diese Hypothese einmal vertreten ist (in der älteren Schule von Pope, Elze, Capell, Frey und von den Neueren höchstens da, wo es sich darum handelt, wagehalsige Theorien zu stützen, vgl. Reed), so seien ein paar Worte darauf verwandt. Ganz abgesehen davon, dafs dies der einzige Fall wäre (von Hamlet abgesehen), wo Shakspere eins seiner eigenen Dramen so vollständig umgearbeitet hätte, kann sich unser Dichter unmöglich zweimal mit diesem nicht gerade sehr hohen, würdigen Gegenstande befafst haben, ihm wäre beim ersten Male ein bühnenfähiges Stück gelungen. Nun setzen wir „The Taming of the Shrew“ mit einiger Wahrscheinlichkeit spätestens für die letzten Jahre des 16. Jahrhunderts, eher näher nach 1594, an, während „The Taming of a Shrew“ in die Jahre 1589—94 fällt; Shakspere müfste also sehr bald nach dem ersten Entwurf an eine Überarbeitung gegangen sein, und dann wäre der gewaltige Unterschied zwischen den beiden zeitlich nun nahe aneinandergerückten Dramen unerklärlich. Auch wird jeder, der dieser Abhandluug aufmerksam folgt, zu der Überzeugung kommen, dafs der Dichter des einen Stückes unmöglich zugleich der des andern sein kann. Der eine ist Klassizist durch und durch, sucht seine Vergleiche in einer ideellen Welt und ist deshalb nicht lebenswahr, der andere ist Realist und steht durchaus auf nationalem Boden, seine Bilder sind der Wirklichkeit entnommen. Shakspere, der Dichter des Titus Andronicus, hätte auch in seinen frühesten Jahren kein so farbloses Stück mit so gesuchtem Stil, mit so viel entwürdigenden Entlehnungen aus Marlowe schreiben können. — Die Beweisführung von Frey speziell erfährt eine treffende Widerlegung in Tolmans Dissertation.

Ten Brink äufsert über das Verhältnis unserer beiden in Frage stehenden Stücke im Shakespeare-Jahrbuch XIII. folgende Ansicht: „The Taming of a Shrew“ halte ich weder für ein Jugendwerk Shakespeares noch für das Original, welches dieser benutzt hat, noch endlich für eine Bearbeitung der Shakespeareschen Komödie, die uns in der Folio überliefert ist. Meiner Ansicht nach beruhen Taming of a Shrew und das

beinahe gleichnamige Stück der Folio auf einer gemeinsamen Quelle; diese Quelle aber war eine Jugendarbeit Shakespeares, die sich von der späteren Fassung namentlich auch dadurch unterschied, dafs das aus den Supposes entlehnte Motiv ihrer einfachern Intrigue noch abging. Für eine Begründung dieser Hypothese ist hier kein Raum. Einstweilen möge es ihr zur Empfehlung gereichen, dafs sie zwischen den ältern Ansichten vermittelt, diese gewissermafsen in sich vereinigt und den Bedenken, welche gegen jede derselben geltend gemacht worden sind, nicht unterliegt." Ob es in wissenschaftlichen Fragen einer Hypothese immer zur Empfehlung gereicht, wenn sie vermittelt, möge dahingestellt bleiben; jedenfalls wäre es auch nicht nötig, Ten Brinks Ansicht zu widerlegen, da er selbst nie Gründe dafür angeführt hat. Doch ist Tolman vor zwei Jahren mit einigen Argumenten aufgetreten, die dafür sprechen sollen, derselbe Tolman, der in seiner ersten Arbeit deutlich nachgewiesen hatte, dafs „The Taming of a Shrew" eine direkte Quelle für Shaksperes Lustspiel ist; er führt sogar dieselben Gründe, die er damals zu seinem Zwecke gebrauchte, jetzt für Ten Brinks Hypothese ins Feld. Über die auffallend zahlreichen wörtlichen Anklänge sprechen wir weiter unten in der Abhandlung selbst, sie beweisen nichts für Ten Brink und Tolman, ja eine Anzahl von Witzen und Wortspielen (s. unter Komik uud Induktion), die beiden Dramen gemeinsam und bei Shakspere feiner und wirkungsvoller sind, urgieren schon eine Überarbeitung von „The Taming of a Shrew" durch Shakspere. — Das nicht erhaltene Jugendstück Shaksperes nun, meint Tolman, habe den Titel „Love's Labour's Won" geführt, den Meres 1598 in Palladis Tamia erwähnt; dann habe ein unbekannter Dichter dies Stück überarbeitet und es „The Taming of a Shrew" genannt", welches Stück bald volkstümlich geworden sei. Darauf habe Shakspere seiner eigenen Komödie mit oder ohne Veränderung des Inhalts den Titel „The Taming of the Shrew" gegeben. Es ist unglaublich, wie man sich in solchen Spitzfindigkeiten verirren kann. Angenommen, Shakspere habe, um das Drama seines literarischen Rivalen unmöglich zu machen, nur den Titel verändert, dann wäre ja „The Taming of a Shrew" einfach eine Bearbeitung von „The Taming of the Shrew". Und diese soll populär geworden sein und Shaksperes

Stück von der Bühne verdrängt haben! Niemand kann ernstlich diesen Gedanken vertreten, auch Tolman nicht, wie er selbst früher gesagt, an dieser Stelle aber vergessen haben mag. Angenommen aber, Shakspere habe von dem anzusetzenden „Love's Labours Won" Titel und Inhalt resp. Form verändert, dann mufs es sehr reformbedürftig und noch schlechter als „The Taming of a Shrew" gewesen sein, dafs man wagen konnte, es umzuarbeiten. Dann hätte sich Meres aber gehütet, das Drama unter den hervorragendsten Werken Shaksperes anzuführen. —

Das Höchste leistet Tolman, wenn er behauptet, Shakspere habe mit einem oder mehreren zusammengearbeitet, und nun ganz genau nachweist, welcher Vers von Shakspere, welcher von seinem Mitarbeiter stammt. Auch jetzt hält er noch an dieser Theorie fest und sagt; „It is generally accepted also that only the shrew story itself in this comedy is by Shakespeare, and that the under-plot is not his." Worauf Tolman diese Behauptung stützt, bleibt unklar; vielleicht lediglich auf Sidney Lee, wenigstens vertreten die deutschen Gelehrten, von denen ich ein Urteil gelesen habe, den Standpunkt, dafs „The Taming of the Shrew" ganz von Shakspere geschrieben ist, so z. B. auch Morsbach und Brandl.

Gekünstelt ist auch die Hypothese Herfords, Shakspere habe nicht das alte Stück selbst, sondern eine Umarbeitung davon als Vorlage benutzt; jedenfalls wissen wir nicht das Geringste von einem derartigen Zwischenstücke. — Collier und mit ihm Fleay suchen sogar darzutun, freilich mit fadenscheinigen Gründen, dafs „The Taming of the Shrew" unter keinen Umständen von Shakspere herrühren kann. All diesen Vermutungen gegenüber stehen wir auf dem Standpunkte, der bis jetzt noch nicht widerlegt ist, dafs Shakspere allein das ältere Stück direkt bearbeitete und daneben in einzelnen Punkten Gascoignes Supposes, nicht Ariost's I Suppositi heranzog. (vgl. Schücking, a. a. O. S. 25.)

Zur Datierung von Shaksperes Lustspiel liefert einen terminus a quo das Jahr 1594, in welchem das ältere Stück gedruckt wurde — der Grund zu dieser Annahme ist, dafs Shakspere bei der Überarbeitung ein Druckexemplar vorgelegen hat, s. u. „Wörtliche Entlehnungen" — einen terminus ad quem

die Folioausgabe vom Jahre 1623; innere Gründe und Metrik weisen uns nur auf die spätere Jugendperiode des Dichters. Dabei ist bisher noch nie auf eine Stelle in der zweiten Szene des Vorspiels hingewiesen, die vielleicht einen weiteren, freilich unsicheren Anhalt bietet. Dort sagt der Lord zu Sly:

Thou hast a lady far more beautiful
Than any woman in this waning age.

Versteht man diese Worte entgegen allen bisherigen Auslegungen: „Du hast eine weit schönere Gemahlin als irgend eine Frau in diesem zur Neige gehenden Jahrhundert", so können wir das Drama in die letzten paar Jahre vor 1600 datieren. Auch läfst sich age 'Jahrhundert' im Jahre 1594 belegen, vgl. Oxford-Dictionary. Jedenfalls gibt von allen anderen Interpretationen nur die von waning age 'transitory world, generation' einen plausibeln Sinn; alle anderen sind unberechtigt.

Induktion.

Vorspiel oder Rahmenspiel?

Das ältere Drama ist gewissermafsen ein Schauspiel im Schauspiel, indem das Vorspiel auch während der eigentlichen Aufführung und am Schlufs durch ein Nachspiel fortgesetzt wird. Diesen umrahmenden Charakter des Vorspieles hat Shakspere aufgegeben und mit gutem Grunde. — Die Vermutung, dafs Shakspere ein Zwischen- und Nachspiel schrieb, das aber durch die Nachlässigkeit von Abschreibern verloren ging (vgl. Schlegel, Koch, Elze), ist darum unwahrscheinlich, weil auffälligerweise dann auch die Zwischenbemerkungen Slys aufser der ersten verloren gegangen wären, wofür keine Erklärung zu finden ist. — Eine wörtliche Herübernahme des Nachspiels aus der Quelle ferner (Drake) ist völlig ausgeschlossen, wenn man sich den aufserordentlichen Abstand zwischen dem älteren ungeschickten und rohen Spiele mit Shaksperes vergegenwärtigt; jedenfalls konnte der Zapfer auch keinen Platz darin finden. Einfach abzuweisen ist weiter die Annahme, Shakspere habe Sly während der Haupthandlung extemporieren lassen (Furnivall). Denn dann wären einmal die Worte Slys nach der ersten Szene eine Inkonsequenz und ihre Erhaltung unbegreiflich, anderseits hätte Shakspere die sehr schwere Rolle Slys nie der Willkür eines Schauspielers überlassen, der sie möglicherweise verdorben hätte; zudem spricht er sich im Hamlet, III, 2, mit klaren Worten gegen das Extemporieren der Clowns aus, wenn wir dort Hamlets Urteil über die Kunst des Mimen für das des Dichters halten.

Ebenso gesucht erscheint Furnivalls Ausweg, dafs Slys Rolle den Schauspielern bekannt war und deshalb nicht ganz

aufgezeichnet wurde. Immerhin möglich wäre ja, dafs Sly im Verlaufe der Aufführung einschlief und am Schlufs unter dem Jubel des Publikums hinausgetragen wurde (Brandl, von Weilen), allein auch diese Aushilfe entbehrt der näheren Begründung.

Halten wir also daran fest, dafs Shakspere das ältere kleine Schauspiel von Sly zu einem blofsen Vorspiele umwandelte, mit dem Zwecke, nur das Interesse der Zuschauer wachzurufen (Hudson, Kreifsig). Diesen Zweck erreichte er voll und ganz und begnügte sich damit. Denn die fortwährenden Zwischenbemerkungen und Gespräche Slys mit dem Lord resp. dem Pagen auch in den sonst nicht ausgenutzten Zwischenpausen konnten den Gang der Handlung des eigentlichen Stückes nur in empfindlicher Weise stören, das Interesse der Zuschauer davon ablenken und sie zerstreuen. Im älteren Stücke war diese Wirkung eigentlich keine Gefahr, da dort die scherzhaften Randglossen Slies das Publikum immer wieder ermunterten und ihm über die langweiligen Partien des Lustspiels selbst — und deren hat es viele — hinweghalfen; denn das Slyspiel birgt hier ungleich mehr Komik als die Zähmungsgeschichte. Das wufste Shakspere sehr wohl, und er mufste fürchten, dafs, wenn er ein Nachspiel schrieb, die Zuschauer vor lauter Ungeduld, Slys weitere Schicksale zu sehen, nicht auf die Zähmung der Widerspenstigen genügend achteten. Aufserdem wäre sein Drama, das ohnehin das Doppelte des Umfangs der Quelle hat, mit dem Nachspiel für die Bühnendarstellung zu lang geworden. Schliefslich wird sich vielleicht noch ein technischer Grund geltend gemacht haben, das Vorspiel nach der ersten Szene abzubrechen. In der Folioausgabe steht am Eingang des zweiten Auftritts des Vorspiels die Bühnenanweisung „Enter aloft the drunkard with attendants“ und am Schlufs der ersten Szene des Hauptteils „The Presenters above speak“. Also Sly und der Lord sehen vom Balkone aus der Aufführung zu; dieser wird nun im V. Akte, 2. Szene im Gegensatz zum alten Stücke vom Pedant benutzt, es wäre aber lächerlich und undramatisch gewesen, wenn er neben Sly und dem Lord gestanden hätte. (Delius freilich meint, der Pedant habe aus einer der Logen herausgeschaut, die sich rechts und links vom Balkone befanden.) So wird wohl Sly bald nach der ersten Szene infolge des Weingenusses wieder eingeschlafen

und heimlich von der Bühne geschafft worden sein, sodafs das Publikum seine Aufmerksamkeit ungeteilt dem Schauspiele zuwenden konnte. Eine Bühnenanweisung hierfür findet sich freilich nicht, aber wegen deren Mangel und dem daraus gefolgerten nutzlosen Verbleiben Slys auf der Bühne braucht man das ganze Lustspiel Shakspere nicht abzusprechen, da ihm ein so plumpes Versehen nicht wohl zuzutrauen sei.

Das Sliespiel der Vorlage.

Inhalt.

Die Handlung des alten Rahmenspieles ist kurz folgende. Slie wird betrunken vom Zapfer aus der Schenke geworfen; darüber schimpft er und verlangt noch mehr Bier, sinkt dann aber zu Boden und schläft ein. Ein Lord kommt mit seinen Leuten von der Jagd des Wegs daher und kündigt mit schwulstigen gesuchten Worten das Ende der Jagd an; während er noch Befehle erteilt, wird er den Schlafenden gewahr, man sieht nach und errät den Zusammenhang. Zuerst versucht der Lord, den Säufer zu wecken, doch als dies unmöglich, gibt er unerwartet den Befehl, ihn vorsichtig in sein Schlofs zu tragen, ihn prächtig anzukleiden und in einem Sessel vor ein üppiges Mahl zu setzen; wenn er dann erwache, solle süfse Musik ertönen. Dem Befehle gemäfs tragen zwei Leute Slie sofort hinaus. Darauf legt der Edelmann selbst die Kleider eines seiner Diener an, um mit dabei zu sein, wenn Slie erwache, und sein Erstaunen zu sehen; dabei sollen die Bedienten den Landstreicher nur Lord nennen, ihm Pferde, Hunde und Falken zur Jagd und schöne Gewänder anbieten und ihn so allen Ernstes überreden, er sei ein leibhaftiger Lord.

In diesem Augenblicke wird die Ankunft der Schauspieler des Lords gemeldelt, die zur Erhöhung des Scherzes vor Slie spielen sollen. Der Lord fragt sie, was für Stücke sie spielten, darauf antwortet der eine von ihnen — es ist Sander, der auch im Lustspiele selbst als Ferandos Diener und lustige Person auftritt — mit der in seinem Munde ziemlich banalen Wortverdrehung, sie hätten eine Tragicall oder eine comoditie vorrätig; auch verbessert ihm sein Genosse sofort diesen unpassenden Witz. Dann erfährt der Lord, dafs ihr Lustspiel „The Taming of a Shrew“ heifst, und gibt Anweisung, sich sofort zur Vorstellung fertig zu machen, da sie vor einem etwas verschrobenen Herrn zu spielen hätten, durch dessen Gebahren sie sich nicht irre machen lassen dürften. Sein Bursche aber mufs sich in eine Dame verkleiden, um Slie durch allerhand Zärtlichkeiten glauben zu machen, er sei seine Gattin. Auf Sanders Bitte gewährt der Lord alles, was zur Aufführung nötig ist, einen Scheuerlappen zum Stiefelreinigen und als sonstige Requisiten eine Hammelkeule und etwas Essig.

Alle entfernen sich hierauf, und Slie wird reich gekleidet, in einem Sessel schlafend hereingetragen, dazu eine gedeckte Tafel; als alles bereit,

wird der Schlofsherr herbeigerufen, der sogleich die Musik spielen läfst und Slie aufweckt. Dieser glaubt sich noch in der Kneipe und ruft nach einem Kruge Dünnbier, worauf ihm der Lord den reinsten Traubenwein anbietet, dabei stutzt jener und wird nun erst die kostbare Kleidung gewahr. Sofort will man ihm mehr solcher Prachtgewänder herbeischaffen, und ein Diener macht ihn der Vorschrift gemäfs auf die windschnellen Rosse aufmerksam, und ein anderer empfiehlt ihm zur Jagd die Windhunde. Nach diesen verlockenden Aussichten ist der Betrunkene schon überzeugt, dafs er wirklich ein Lord ist, und bittet im Vollgefühl seiner Würde um einen neuen Krug. Man willfahrt seinem Wunsche und bereitet ihn zugleich auf das Erscheinen seiner Gattin vor, die die lange Abwesenheit ihres Gemahls tief betrauert habe. Wie sie hereintritt — es ist der verkleidete Bursche — äufsert sich Slie ganz wohlgefällig über sie, und jene spricht ihr Bedauern über seine ausgelassenen Anfälle aus. (Man weifs also nicht recht, ob man Slie längere Abwesenheit oder Krankheit vorspiegeln will.) Gutmütig gibt ihr Slie sofort zu essen und zu trinken und spricht den Wunsch aus, mit ihr bald zu Bette zu gehen. Um das zu verhüten, erinnert der Lord in diesem Augenblicke an die Schauspieler, die eine Vorstellung geben wollten. Da ein Hanswurst darin vorkommt, gibt Slie seine Zustimmung und läfst die vermeintliche Gemahlin den Beginn des Spieles bestellen, aber nur unter der Bedingung, dafs sie sofort wiederkommen solle; allein sie erscheint nicht wieder und schneidet somit die Möglichkeit zu weiteren Zweideutigkeiten ab. Dafür kommt Slie auf den Einfall, die Schauspieler tüchtig auszutrommeln.

In einer Zwischenszene füllt er dann die Leere auf der Bühne dadurch aus, dafs er neugierig nach dem Narren fragt, sich noch einmal des Zapfers erinnert und wacker weiterzecht. — Den als Musiklehrer verkleideten Valeria hält er scheinbar für eine Frau; so kann man wenigstens nur seinen Ausruf vor der Musikstunde Kates erklären: „O braue, heers two fine gentlewomen“. Bei einem andern Szenenwechsel macht er dann noch einige überflüssige, naive Bemerkungen; empfindlich stört er aber die Handlung auf der Bühne durch seine Unterbrechung, als Phylotus und Valeria durch den Duke entlarvt sind. Sein demokratisches Gerechtigkeitsgefühl empört sich dagegen, dafs die Verkleideten ins Gefängnis gebracht werden sollen, und der Lord vermag ihn nur mit der Versicherung zu beruhigen, dafs die beiden entkommen sind. (Künstlerisch ist diese Unterbrechung ziemlich zwecklos, denn man weifs nicht recht, was die Schauspieler währenddessen auf der Bühne anfangen.) — Bald darauf ordnet der Lord bei einem neuen Szenenwechsel an, dafs Slie, den der Wein schliefslich überwältigt hat, in seinen eigenen Lumpen wieder an der Stelle, wo er gefunden, niedergelegt werde, und hier findet ihn am Schlusse des Stückes der Zapfer. Er weckt ihn auf, und des Trunkenbolds Erstaunen ist nun grofs, dafs die Schauspieler verschwunden sind und er selbst wieder in seiner gewöhnlichen Lage ist; praktisch und schnell entschlossen deutet er sich das Erlebte als einen Traum und will dessen Kraft an seiner Frau versuchen, wenn sie ihn zu Hause übel empfangen sollte. Neugierig auf den Ausgang begleitet ihn der Zapfer.

Künstlerischer Wert.

Wir sehen, manches an diesem alten Rahmenspiele ist gar nicht übel, aber das Gesamtwerk ist doch dürftig und roh, die Handlung oft ungeschickt, die Motivierung mangelhaft; auch einige Unklarheiten und Widersprüche finden sich. Von einer Charakteristik der Personen kann überhaupt nicht die Rede sein: der Lord und seine Jäger sind bombastische Schwätzer ohne jede typische oder gar individuelle Färbung und ebenso entbehrt Slie jeder spezielleren Eigenschaft, er ist ein Säufer, wenn auch nicht ganz ohne Witz. Die Sprache ist in den Prosapartien die vulgäre Ausdrucksweise des gemeinen Mannes ohne poetischen Schwung, in den Blankverspartien dafür zwar kraftvoll, aber dem Gegenstande nur selten entsprechend und in ihrer Umgebung geradezu abgeschmackt. So steht die schwülstig-gesuchte Abendschilderung im grellsten Widerspruch zu dem burlesken Stoffe:

„Now that the gloomie shaddow of the night,
Longing to view Orions drisling lookes,
Leapes from th' antarticke world vnto the skie,
And dims the Welkin with her pitchie breath,
And darksome night oreshades the christall heauens,
Here breake we off our hunting for to night."

oder am Schlufs die Worte des ungebildeten Zapfers:

Now that the darksome night is ouerpast,
And dawning day appeares in chrystall sky,
Now must I hast abroad.

Ebenso unpassend sind die verschiedenen Vergleiche und Bilder aus dem klassischen Altertume; denn was für eine Vorstellung soll sich z. B. Slie von einem Pferde machen, das wie der geflügelte Pegasus die persischen Ebenen durchstürmt? Zudem ist der Dialog schwach und ohne Wirkung. Die Komik schliefslich, wenn wir überhaupt davon reden können, steht noch auf der untersten Stufe und erhebt sich kaum über naive Albernheiten. Nur Situationskomik finden wir mit Glück verwendet, so gleich im Eingang bei Slies Erwachen, seinem Verhalten gegen den verkleideten Pagen und in späteren Zwischenbemerkungen.

Das Vorspiel bei Shakspere.

Gang der Handlung.

Wie hat nun Shakspere das Vorspiel der Quelle umgestaltet? — Gleich der Eingang ist dramatisch viel lebendiger und wirkungsvoller, die Schimpfworte folgen Schlag auf Schlag, wir sind sofort mitten in der Situation. In der einsamen Heideschenke hat Sly gezecht und wird gerade herausgeworfen, aber nicht vom Hausknecht, sondern zur Erhöhung der Komik von der Kneipwirtin selbst. Und warum wird er an die Luft gesetzt? weil er Gläser zerschlagen hat und sie nicht bezahlen will. Ob ihn also in der Trunkenheit die Rauflust oder Zerstörungswut gepackt hat, das bleibt unserer Fantasie überlassen, während wir in der Vorlage überhaupt nicht wissen, warum Slie hinausgeworfen ist, wenn nicht die Worte:

„And empty your droonken panch some where else“

einen Fingerzeig in recht bedenklichem Sinne geben. Wie lebenswahr ist nun das Folgende! Die Wirtin schimpft ihn einen Schuft und verwundet damit das bischen Ehrgefühl, das dem Säufer noch geblieben ist; denn die Slys sind keine Schufte, sie, die schon mit Richard dem Eroberer nach England herübergekommen sind, eine köstliche Verwechslung mit Wilhelm dem Eroberer. Er besitzt einen stark ausgeprägten Ahnenstolz, und wie seine edlen Vorfahren braucht auch er sich nicht um solche lumpige Kleinigkeiten zu kümmern wie Gläserbezahlen. Was schiert einen solchen schliefslich gar der Polizeidiener, der Drittels-, Viertels- oder Fünftelsmeister! In diesem Bewufstsein seines Rechts legt sich Sly ruhig auf dem Flecke nieder, wo er steht, und schläft ein. — Verglichen mit dieser erregten Auseinandersetzung machen die paar entsprechenden Verse des älteren Stückes einen steifen, nüchternen Eindruck.

Gleich darauf tritt unter Hörnerklang der Lord mit seinen Leuten von der Jagd heimkehrend auf, aber wie ganz anders als in der Quelle! ein schlagendes Beispiel für die Überlegenheit Shaksperes. Dort hochtönende Phrasen, hier die schlichte, natürliche Plauderei der Jäger über die Tagesereignisse und die trefflichen Eigenschaften der Lieblingshunde; es ist ein Bild voller Bewegung und Leben. Mit realistischer Treue gibt

der Lord, ohne sich um das Urteil seiner Diener zu kümmern, seine sachgemäfsen Anweisungen über die Behandlung und Verpflegung der einzelnen Hunde, die fast auf waidmännische Detailkenntnis des Dichters schliefsen lassen. Während er noch Befehle erteilt, erblickt er den schlafenden Sly und läfst umsichtig sofort einen Mann nachsehen, ob er noch atme, der denn auch den Sachverhalt erkennt. Hier weicht nun Shakspere mit künstlerischem Bewufstsein in doppelter Hinsicht von der Vorlage ab. Dort drückt der Lord seinen Abscheu vor dem Trunkenbold aus, läfst sich aber trotzdem zu dem Versuch herab, ihn persönlich zu wecken, und wie dies mifslingt, steht plötzlich ganz unvermittelt der Plan der Verkleidung fertig vor ihm. Shakspere braucht nicht mehr Worte, aber sie sind psychologisch wahr. Auch sein Lord ist von dem widerwärtigen Bilde abgestofsen und versucht deshalb nicht Sly zu wecken; auch bei diesem taucht gleich der Gedanke an den Scherz auf, ist aber noch nicht fertig und deshalb kleidet ihn der Dichter in eine Frage, aus der noch der Zweifel spricht: was meinten wohl die Jäger, wenn man den Trunknen in schöne Kleider steckte, in ein Bett legte und wie einen Vornehmen behandelte? Ob der Bettler sich wohl täuschen lassen würde? Auf diese Weise ist uns die ganze Entstehung des Planes wahrscheinlich gemacht. Da die Diener natürlich auf den Spafs eingehen, so trifft der Lord sogleich die nötigen Anordnungen, nur ungleich detaillierter als im älteren Vorspiele, jeden einzelnen Umstand erwähnend, um den Dienern die Ausführung zu erleichtern; denn wenn sie nach eigenem Gutdünken verfahren sollten, würden sie, das ahnt er voraus, gerade das Beste an dem Gaukelspiel verderben. Darum beschreibt er ihnen genau, was sie zu besorgen haben: üppige Gemälde, wohlriechendes Wasser und Holz zum Brennen, Musik u. s. w. Wenn Sly erwache, sollen sie untertänigst nach seinen Befehlen fragen — zur Sicherheit macht ihnen der Lord gleich einige der Komplimente vor — sollen ihm schöne Kleider, Hunde und Pferde anbieten und ihn überhaupt wie einen Edelmann behandeln, der lange verrückt gewesen und eben gerade genesen sei; wenn ers aber nicht glaube, solle man sein Gerede noch für Traumfantasie erklären. Zu dem Zwecke ist es von Wichtigkeit, dafs Sly ausdrücklich in ein Bett gelegt werden soll, um in ihm den

Glauben an eine Krankheit zu verstärken, wohingegen Slie im alten Stück in einem Sessel hereingetragen wird und man nicht daraus klug wird, was ihm eigentlich eingeredet werden soll. Jetzt erst, nachdem der Lord alle Befehle erteilt hat, läfst er Sly ins Schlofs tragen zum Unterschied von der Quelle, wo man Slie schon vorher hineinschafft.

Da ertönt ein Trompetenstofs, so dafs der Lord meint, irgend ein reisender Edler suche für die Nacht Unterkunft bei ihm, aber wie so oft im Leben das Unerwartete eintritt, bietet eine Schauspielertruppe ihre Dienste an. Bereitwilligst nimmt der Lord sie auf und erinnert sich sogar des einen Burschen, den er früher einmal eine Rolle hat geschickt und natürlich spielen sehen. Die Künstler kommen ihm wie gerufen, denn sie sollen gleich vor einem Edlen, der noch nie ein Schauspiel sah, spielen, nur dürften sie sich durch dessen fremdartiges Gebahren nicht aus der Fassung bringen lassen. Die Schauspieler versprechen alles das, und so läfst sie der Lord in die Vorratskammer führen und grofsmütig für ihr leibliches Wohl sorgen. Damit wissen wir genügend über das Verhältnis, in dem die Schauspieler zum Schlofsherrn stehn, und kein Widerspruch wie im alten Stücke ist vorhanden; überhaupt ist diese ganze Partie mit viel gröfserer Sorgfalt ausgeführt als dort. Höchstens könnte es als ein Mangel oder eine Flüchtigkeit erscheinen, dafs Shakspere zum Unterschied vom älteren Vorspiele den Lord sich nicht nach dem aufzuführenden Stücke erkundigen läfst, dem es doch nicht ganz gleichgültig sein konnte, was man ihm selbst und dem Betrunkenen vorspielte.

Nach dem Abgange der Schauspieler — wohlgemerkt nachher, nicht wie in der Vorlage in ihrem Beisein, da das Folgende nicht nur für sie kein Interesse bot, sondern sie nur ungünstig ablenken konnte — gibt der Lord einem Diener Anweisungen für einen Pagen, der sich als Dame verkleiden soll. Warum er sie dem Pagen selbst nicht gibt, liegt vielleicht darin begründet, dafs der Page kurz darauf in Frauentracht auftreten mufste und dadurch ein zu schneller Kostümwechsel geboten war. — Die Ratschläge des Lords sind ein Muster der Kleinmalerei. Zuerst fafst er den Pagen beim Ehrgeiz: wenn er seine Liebe gewinnen wolle, solle er die ihm zugedachte Aufgabe lebensgetreu und anständig durchführen; er solle sich

ganz geberden, wie edle Damen gegen ihren Gemahl, solle mit weicher, trauriger Stimme nach seinen Neigungen fragen, ihn sanft umarmen und sagen, welche Freude er empfinde über die Genesung von siebenjähriger Krankheit; um die Tränen dabei fliefsen zu lassen, täte eine Zwiebel gute Dienste. Für den Lord selbst aber wird es ein Hauptgenufs sein zu hören, wie der Knabe das alles vorbringen mag, und er ist überzeugt, dafs er sich seiner Rolle mit Geschick entledigen wird. Trotzdem will er zur Sicherheit, damit sich der Scherz seiner Leute nicht über die erlaubten Grenzen ausdehne, selbst dem Gaukelspiel von Anfang an beiwohnen und seine Anordnungen überwachen; sicher lockt ihn die Neugierde, wie sich seine Diener benehmen werden, nicht zum wenigsten. Von all diesen Feinheiten, Anregungen und kleinen Hinweisen hat die Vorlage nichts, nur die nackten Befehle und Tatsachen.

Die nächste Szene spielt im Schlafzimmer des Lord; Sly liegt reich gekleidet auf einem Ruhebett, umgeben vom ganzen Hausstaat, der seiner Befehle harrt. Für die Diener unerwartet tritt auch der Lord verkleidet als ihresgleichen einer auf. Man giebt sich nun nicht erst lange Mühe, den Schläfer zu wecken, wie im alten Stücke, sondern Sly ist gerade eben aufgewacht und beginnt den Auftritt sehr wirkungsvoll mit dem Rufe nach einem Topfe Dünnbier. Man bietet ihm statt dessen Sekt und Konserven an und fragt, welche Kleidung er befehle. Die nun folgenden Antworten Slys stehen einzig da in ihrem lebenswahren Realismus und unverwüstlichen Humor. Mit Händen und Füfsen sträubt er sich gegen jede Aufbürdung einer Lordschaft; er, Christopher Sly, habe nie in seinem Leben Sekt getrunken oder Konserven gegessen, und nach seiner Kleidung zu fragen, sei Hohn, denn er habe nur eine Garderobe, die nicht einmal alle Blöfsen bedecke. Jetzt versucht der Lord, ihm einzureden, er leide an unheilvollen, krankhaften Wahnvorstellungen, die er doch endlich aufgeben solle. Allein nunmehr reifst dem armen Sly fast die Geduld; er versichert ärgerlich, wes Sohn er sei, er, ein gewesener Hausierer, Hechelkrämer, Bärentreiber und jetzt ein Kesselflicker.[1]) Man solle

[1]) Vers 19 sagt Sly, er stamme aus Burton-heath, und es wird seit langem allgemein angenommen, dafs Shakspere mit diesem Ort Barton-on-

sich nur an die Bierwirtin in Wincot als Zeugin wenden, bei der er noch mit 14 Pfennig Schulden angeschrieben stehe. Er erinnert sich also deutlich der Wirtshausszene! Dafs sich Sly so energisch der Täuschung widersetzt, obwohl sie ihm nur Gutes bringt, ist nicht nur für seinen biederen Charakter bezeichnend, sondern auch von unvergleichlich komischer Bühnenwirkung; jedenfalls geht Slie in der Vorlage schon nach den ersten Worten viel zu schnell auf den Trug ein, und man zweifelt unwillkürlich an der Möglichkeit seiner Wandlung.

---

the-Heath gemeint habe, ein Dorf in Warwickshire an der Grenze von Oxfordshire. Wie aus einer Anmerkung in der Shakspere-Ausgabe von Clark und Wright hervorgeht, wies Steevens zuerst auf die Identität dieser beiden Namen hin und Sidney Lee stellte fest, dafs es sich zugleich um den Wohnort der Tante Shaksperes handelt, der Frau Edmund Lamberts. Alexander Schmidt gibt in seinem Lexikon irrtümlich oder versehentlich Burton — statt Barton-on-the-Heath an.

Ebenso enthalten die folgenden Worte Slys „Ask Marian Hacket, the fat all-wife of Wincot", eine Anspielung auf damalige Verhältnisse, nur dafs hier über die Örtlichkeit noch ein gewisser Zweifel herrscht, obwohl die Angaben so speziell wie nur möglich sind, vgl. dazu auch die szenarische Bemerkung am Anfang: Before an alehouse on a heath. Es kommen im ganzen 3 kleine Dörfer in Warwickshire in Frage, die mit Wincot gemeint sein können. Zunächst gibt es 4 Meilen von Stratford einen kleinen Weiler Wincot, der damals auf offener Haide lag; auch wohnte dort zu Shaksperes Zeit eine Familie Hacket, wie Lee aus einem Eintrag im Kirchenbuche vom Jahre 1591 erfahren hat. Somit spricht eine grofse Wahrscheinlichkeit dafür, dafs der Dichter diesen Ort im Auge hatte; allein seine Zeitgenossen aus Warwickshire hielten nicht Wincot sondern Wilnecote für den Schauplatz von Slys Heldentaten, an der Grenze von Staffordshire etwas weiter von Stratford entfernt. Dies Dorf, das man allgemein Wincot ausgesprochen hat, war im 17. Jahrhundert wegen seines Bieres berühmt, und so wird es von einem Dichter Aston Cokain gerade mit Bezug auf Shaksperes Slystück in einem kleinen Gedichte besungen. Es ist also sehr wohl möglich, dafs Shakspere die Vorstellung von diesem Orte mit der von dem erstgenannten Weiler in eins verschmolz. Schliefslich ist noch eine dritte Möglichkeit vorhanden, nämlich dafs Wincot den Geburtsort von Shaksperes Mutter Wilmcote oder Wilmecote bezeichnet, von dem man gleichfalls sagt, er sei volkstümlich Wincot ausgesprochen. Diese Annahme stützt sich auf eine alte Überlieferung, die Capell 1780 berichtet und der zufolge Shakspere häufig eine Kneipe in Wincot = Wilmecote besucht habe, um sich dort an den Späfsen eines Narren zu ergötzen. Doch diese Geschichte steht auf sehr unsicheren Füfsen, und Lee selbst glaubt nicht daran, sie wird aber, abgesehen von Alexander Schmidt, auch jetzt noch von Herford vertreten. — Nebenbei bemerkt sei

Als jetzt auch die Diener wieder versuchen einzugreifen, schneidet ihnen der Lord das Wort ab, um selbst den Betrug wirkungsvoller fortzuführen. Mit verführerischen Worten malt er Sly alle die verlockenden Genüsse aus, auf die jener bisher in seiner Geistesverwirrung verzichtet habe: Musik, üppige Betten, Spaziergänge und stolze Jagden. Bezeichnend dabei ist, dafs der Lord sich immer der vollendet schönen Rede bedient und nur neue Gedanken zur Überredung vorbringt, während die geistig niedriger stehenden Diener zwar auch im gehobenen Blankvers sprechen, — wahrscheinlich um Sly zu imponieren — aber nur die vom Lord angeregten Gedanken weiter ausspinnen und variieren. Nur dem einen Bedienten fallen die Gemälde von Adonis und Cytherea ein, wobei der Lord an die Verführung der Jo und ein dritter an die mit plastischer Treue gemalte Daphne erinnert. Den Haupttrumpf aber spielt der Schlofsherr damit aus, dafs er sagt, Sly habe eine wunderschöne Gemahlin.

Während der ganzen Zeit hat der Kesselflicker in staunendes Schweigen versunken dagesessen, sich in seiner neuen Umgebung allmählich orientiert und dabei gewifs gefunden, dafs er bei diesem Tausch nur gewinnen konnte. Aber — und das ist charakteristisch für seine ungebändigte Sinnlichkeit — er nimmt erst in dem Augenblicke den Lordtitel an, als er von einer schönen Frau hört, die sich nach ihm sehnt. Absichtlich läfst ihn Shakspere jetzt, während er sich bis dahin der naturwüchsigen Prosa bediente, den von den Personen des Herrenhauses gebrauchten Blankvers annehmen, wahrscheinlich, um sein naives Bemühen zu veranschaulichen, nun wirklich den Edelmann zu spielen. Freilich gelingt es ihm keineswegs, den vornehmen Ton festzuhalten, denn kaum hat er seinem

---

hier, dafs derselbe Ort Wincot in der Schreibung Woncot noch einmal in Heinrich IV, 2. Teil vorkommt.

Vers 95 erwähnt ein Diener unter den fingierten Zechgenossen Slys einen Stephan Sly; dieser wird uns gleichfalls bezeugt als ein Bürger von Stratford, sei es nun ein Diener oder Handlanger (Herford). Endlich hält Lee auch den Namen Greece, die Heimat von John Naps, für eine falsche Lesart statt Greet, einem Weiler in Gloucerstershire unweit Stratford.

Wichtig bei allen diesen Erwähnungen von Personen und Örtlichkeiten aus Stratfords Umgebung ist, dafs sie unserem Stücke eigentümlich sind und noch nicht in The Taming of a Shrew vorkommen.

Erstaunen über die Heilung vom Wahnsinn Ausdruck gegeben und versichert, er sei ein leibhaftiger Edler, da verlangt er drastisch genug nach seiner Gemahlin und einem Kruge Dünnbier. Ein Diener bietet ihm dafür Wasser zum Händewaschen und spricht noch einmal von dem Schmerze, den man während seiner fünfzehnjährigen Traumfantasieen empfunden. (Dafs man hier von einer fünfzehnjährigen Krankheit spricht, obwohl der Lord nur sieben Jahre vorgeschrieben hatte, ist eine kleine Flüchtigkeit des Dichters, deren wir noch mehrere antreffen. Oder aber der Diener übertreibt; dann kann der Widerspruch sogar beabsichtigt sein.) Auf Slys neugierige Frage, ob er denn während dieser langen Jahre nicht gesprochen habe, erzählt ihm ein Diener, der wahrscheinlich einen Teil der Wirtshausszene mit beobachtet hat oder sonst Slys Gewohnheiten kennen mag, er habe merkwürdigerweise von Rauswerfen, einer Wirtin und deren Mädchen Cicely Hacket gefaselt, und als nun Sly eifrig diese zu kennen behauptet, bedeutet man ihn, dafs alle diese Personen sowie viele andere, deren Namen man einfach aus der Luft greift, gar nicht existierten. Durch diesen Kniff ist Sly endgültig von seiner Würde überzeugt und dankt Gott mit kindlichem Sinn für seine Genesung.

Mit dem Erscheinen des als Dame verkleideten Pagen erreicht das Vorspiel den Gipfel der Komik. Offenbar etwas aus der Fassung gebracht und nicht ganz sicher, ob es seine Gattin ist, stellt Sly die schüchterne Frage, wo sein Weib sei, und von ihr aufgeklärt, bittet er sie, ihn nicht Lord, sondern ihren lieben Mann zu nennen; der Herr sei er nur für die Diener. Ratlos ist er aber, wie er sie anreden soll, und weifs auch mit dem Titel Madam nichts anzufangen; ja er verdreht diese heikle Anrede noch, nachdem ihm der Lord erklärt hat, er müsse einfach Madam sagen, in „Madam wife“; doch er fafst sich schnell und ist hocherfreut, von ihr zu hören, wie sie sich nach ihm gesehnt habe, und als selbstverständliche Antwort darauf bittet er die Diener sich zurückzuziehen und den Pagen, zu ihm ins Bett zu kommen. Die Art und Weise, wie jener nun sich diesem Ansinnen widersetzt, ist ein schönes Beispiel dafür, wie Shakspere alles Gebotene zur Motivierung ausnutzt. Im älteren Drama läuft die vermeintliche Edelfrau unter einem geringfügigen Vorwande fort und erscheint trotz

ihres Versprechens nicht wieder auf der Bildfläche; hier wird der Umstand, dafs Sly krank gewesen sein soll, dahin verwertet, dafs der Page sich auf die Ärzte beruft, die einen Rückfall in das alte Übel durch eine so starke sinnliche Aufregung befürchteten. Und Sly besitzt heroische Entsagungskraft: obwohl sein Fleisch gebieterisch nach Befriedigung der Lust verlangt, will er sich beherrschen und den Genufs für später aufschieben.

Kurz darauf meldet ein Diener, dafs des Lords Diener eine Komödie aufzuführen gedächten, denn die Ärzte hielten es für gut, Sly aufzuheitern und so vor Trübsinn und Krankheiten zu bewahren. Die Erwiderung Slys darauf enthält einen feinen Zug, der Shaksperes künstlerische Überlegenheit dartut. Im alten Stücke hatte bekanntlich ein Schauspieler die unwahrscheinliche Wortverdrehung von „comedie“ zu „comoditie“ gemacht; diesen Spafs macht Shakspere zum künstlerischen Witze, indem er ihn Sly an der rechten Stelle in den Mund legt. Der Diener hatte das Wort „comedy“ gleich am Anfang seiner Botschaft gebraucht, so dafs bei Sly nur der Klang des Wortes haften blieb, und so fragt er denn mit versuchter Vornehmheit, ob eine „commonty“ ein Taschenspielerkunstück oder eine Luftspringerei sei. Schliefslich läfst er sich herbei, das Stück zu sehen, doch die Hauptsache ist ihm dabei, dafs sich seine Gemahlin zu ihm aufs Bett setzt; dann möge die Welt ihren Lauf gehen, sie selbst wollen ihr Leben geniefsen, denn sie werden nie jünger! — Wie zu erwarten, ist aber Slys Aufmerksamkeit, wenn er solche überhaupt dem Spiele widmet, schon nach der ersten Szene erschöpft, und wie ihn ein Diener aus dem Schläfchen aufrüttelt, fragt er verblüfft, ob noch mehr käme, und dem Pagen, der ihm erklärt, das Spiel habe eben erst begonnen, gesteht er, es sei ja ein ganz vortreffliches Stück, aber „wollte Gott, es wäre erst vorüber!“

Ästhetische Beurteilung.

So arbeitete Shakspere das Vorspiel von The Taming of a Shrew um oder machte vielmehr ein neues kleines Lustspiel daraus, denn jenes verhält sich zu seinem Stücke ungefähr wie eine flüchtig hingeworfene, mittelmäfsige Skizze zu einem mit Talent und Sorfalt ausgeführten Gemälde, und wenn wir

im einzelnen nicht immer auf die Unterschiede von der Vorlage hingewiesen haben, so geschah es nur, weil die Einzelheiten sämtlich Shaksperes Eigentum sind.

1. Charaktere.

Von einer Charakteristik war, wie wir sahen, in der Quelle überhaupt noch nicht die Rede; Shakspere zeichnet uns die aus dem Leben gegriffenen typischen Gestalten Slys und des Lord. In der Persönlichkeit des letzteren tritt uns ein feiner und vornehmer Aristokrat entgegen, wie sie der Dichter täglich in seinem Londoner Verkehr zu studieren Gelegenheit hatte. Ein echter Weidmann mit Leib und Seele, bestimmt er mit Peinlichkeit, wie jeder einzelne Hund behandelt werden soll; schlicht und derb unterhält er sich mit den Jägern, wobei er auch ein kräftiges Schimpfwort nicht verachtet, denn er weifs, dafs sein Urteil das richtige und er jenen an Bildung überlegen ist. Sein feines aristokratisches Gefühl empört sich bei dem Anblick des sinnlos betrunkenen Kesselflickers, er bemeistert aber dies Gefühl des Abscheus so weit, dafs er den raffinierten Scherz mit dem Trunkenen aussinnt. Seine Abneigung gegen das Gemeine und Unanständige geht auch daraus hervor, dafs er ausdrücklich Frivolitäten zwischen dem Pagen und Sly verbietet. (Für seine ausgeprägte Menschenkenntnis könnten vielleicht die geschickte Wahl des Knaben zu der Frauenrolle sowie die peinlich genauen Verhaltungsmafsregeln für die Diener sprechen, denen er aus Erfahrung nicht viel zutraut.) Als Kunstliebhaber besitzt er eine kleine Gemäldesammlung und hat stets Musik zu seiner Verfügung, und dafs er auch Kunstkenner ist, geht aus seinem Gespräch mit den Schauspielern hervor. Mit all diesen damals echt aristokratischen Eigenschaften verbindet er ein leutseliges Wesen, das seinen Ausdruck findet in der bereitwillig-freigebigen Art, mit der er den Schauspielern entgegenkommt. — Wenn Shakspere schon mit diesen wenigen Angaben die realistisch-elegante Figur des Lord plastisch heraushob und damit eine durchgreifende Besserung vollzog, so schuf er in Sly eine seiner köstlichsten Bauerngestalten.

Zwar ist Sly ein gemeiner Säufer, aber der Dichter hat ihm das Rohe und Abstofsende (in der Erscheinung Slies aus

der Vorlage) abgestreift und ihn dafür mit naivem, gesundem Mutterwitz ausgestattet, so dafs er zu einer anziehenden, fast volkstümlichen Figur geworden ist. Schon sein Name Sly = Schlau deutet uns einen hervorstechenden Charakterzug bei ihm an. Dabei ist er eine grundehrliche Haut, der jeder Gedanke an Betrug fern liegt: mit ehrlicher Entrüstung sträubt er sich gegen die Zumutung, er sei ein Lord, und schämt sich seines niedrigen Standes keineswegs; nur sehr langsam gibt er endlich sein wirkliches Ich auf. Sein Ehrgefühl ist aber auch leicht zu verletzen: den Ehrentitel Lump will er sich von der Wirtin jedenfalls nicht gefallen lassen als Nachkomme der alten Normannen. Nichtsdestoweniger bleibt er der täppische, ungebildete Kesselflicker, auch nachdem er zu der Überzeugung gekommen ist, er sei ein Lord; das beweist er dadurch, dafs er für höhere geistige Genüsse nicht das geringste Interesse zu heucheln versteht, wie für Musik, Gemälde oder das Schauspiel, und durch seine Bemühungen, im Ton den Edelmann zu markieren, brechen fortwährend seine alten Gewohnheiten und Gelüste mit gebieterischer Gewalt durch. Sei er nun nicht im stande oder nicht willens, seine angeborenen urwüchsigen Instinkte zu unterdrücken, er macht durchaus kein Hehl aus ihnen, sondern nutzt seine neue Lebensstellung praktisch zu ihrer Befriedigung aus: er gieſst einen Humpen nach dem anderen hinunter, und an der vermeintlichen Gemahlin will er sofort seine Liebesgelüste befriedigen. Andererseits geht seine harmlose Unbefangenheit wieder nicht so weit, dafs er es wagte, wie Slie im alten Stücke, die Schauspieler auszutrommeln, sondern er hält sich bei der Neuheit seiner Lage in bescheidenen Grenzen, die beim Auftreten der Lady fast an Schüchternheit streifen, wenigstens müssen wir so sein tölpelhaftes, wenn auch witziges Benehmen auslegen. Diese Schüchternheit legt er aber nur da an den Tag, wo er sich schwach fühlt; sonst fürchtet er sich vor niemandem, nicht der Wirtin oder dem Polizeidiener, und sagt jedem seine Meinung unumwunden ins Gesicht. Kurz, es ist Shakspere gelungen, uns in zwei kurzen Szenen in der urwüchsigen, echt humorvollen Gestalt Slys einen typischen, fast individuellen Charakter von realistischer Treue und durchschlagender Bühnenwirkung zu zeichnen, das Urbild eines verkommenen und doch biederen Säufers.

Die übrigen Personen des Vorspiels treten ihren Rollen entsprechend in den Hintergrund, die resolute Wirtin, die wandernden Schauspieler und die Diener des Lord, die nur negativ charakterisiert sind, indem sie an Bildung ihrem Herrn weit nachstehen.

2. Handlung und Motivierung.

Der Gang der Handlung ist im grofsen und ganzen derselbe geblieben wie im Vorspiel des älteren Stückes, nur hat Shakspere eine Reihe feiner Züge hinzugefügt, die nötig waren, um die dramatische Wirksamkeit zu heben. Wenn wir ferner dort über manches im Unklaren gelassen wurden und nach Gründen für die Handlungsweise der Personen suchten, so nutzt Shakspere hier jeden Umstand aus, um ihn für die Motivierung zu verwerten, und gibt dadurch dem Stücke einen viel strafferen Aufbau. So setzt er an die Stelle des Zapfers die Wirtin selbst und begründet dann gleich das Herauswerfen Slys damit, dafs sie über ihn wütend ist, weil er die zerbrochenen Gläser nicht bezahlen will. Weiter wurden wir in der Vorlage nicht darüber aufgeklärt, welchen Grund man eigentlich für das sonderbare Benehmen Slies erfinden wollte, — denn der Lord redet einmal von einer längeren Abwesenheit und Rückkehr, der verkleidete Page aber von Anfällen Slies — in Shaksperes Stück gibt der Lord von vornherein die Anweisung, Sly eine nachtwandlerische Krankheit einzureden, und demgemäfs wird von den Dienern später konsequent auf den Gefoppten eingewirkt. Hierdurch sowie durch die Ermahnung der Lady wird seine Umwandlung viel wahrscheinlicher gemacht als dort, wo Slies Sinnesänderung kaum glaublich ist. Aufserdem nutzt Shakspere aber diese vorgespiegelte Krankheit für die Weigerung der verkappten Gemahlin aus, mit Sly das Lager zu teilen. Auch der blofse Umstand, dafs man Sly betrunken vor der Haideschenke gefunden hat, wird verwertet: die Diener, welche daraus geschlossen haben, dafs jener dort gezecht hat, beziehen sich später auf diese Schenke und deren Bewohner, doch so, dafs Sly glauben mufs, er habe nur in seinen Traumfantasien davon gefaselt. — Und nun die Schauspieler! Im alten Vorspiele mufsten wir im Zweifel bleiben, in welchem Verhältnis sie zum Lord standen, hier

wird sofort gesagt, dafs es eine wandernde Schauspielertruppe ist, die früher einmal vor dem Lord gespielt hat und darum eine gewisse Gewähr für ihre Kunst bietet. Zur Motivierung ihrer Aufführung aber zieht der Dichter wieder die Krankheit Slys heran: es soll ein Festspiel sein sowohl zur Feier von Slys Genesung als auch, um durch die Aufheiterung einen Rückfall zu verhüten. — Schliefslich noch ein Wort zur Begründung von Slys Verschwinden von der Bühne. In der Vorlage mufs es uns Wunder nehmen, dafs Slie die Handlung des Stückes genau verfolgt, einmal bei seinem Bildungsstande und zweitens nach den Erlebnissen der letzten Nacht und dem reichlichen Biergenufs; das Natürlichste ist unter diesen Umständen, dafs der Landstreicher einschläft, und so geschieht es in Shaksperes Stück, hinreichend motiviert.

3. Komik.

Wenn durch alle diese Verbesserungen die ziemlich lockere Komposition des alten Vorspieles zu einer einheitlichen, geschlossenen wurde, so tritt anderseits auch der Charakter des Lustspieles mehr in den Vordergrund durch eine derbe Komik, die sich in Slys Person krystallisiert. Seine Wortwitze bildeten das Entzücken des Publikums, und verschiedene seiner Redensarten waren so beliebt, dafs sie direkt sprichwörtlich geworden sind. Auch verdienten eine Reihe von wahrhaft künstlerischen Witzen eine eingehendere Würdigung, zumal sie die Überlegenheit über das Quellenvorspiel deutlich veranschaulichen, wo wir nach künstlerischen Witzen vergeblich suchen. Es sei hier nur auf die Verdrehung des Wortes comedy zu commonty hingewiesen, ein Scherz, der sich im Munde eines Schauspielers ziemlich banal ausnimmt. Aber nicht nur in solchen Witzen und Späfsen äufsert sich Slys vollendeter, unvergleichlicher Humor, sondern in seinem ganzen Denken und Fühlen, seinem drolligen Gebahren in der ihm fremden Umgebung. Wir erinnern an den Anfang, wo Slys Ahnenstolz durchbricht, er aber statt Wilhelm, Richard den Eroberer nennt, an seine ehrliche Entrüstung in der zweiten Szene und die Schilderung seiner Armut, an seine Sinneswandlung bei Erwähnung der Lady, seine Besorgnis um die richtige Anrede und zum Schlufs die Aufforderung an die Gemahlin:

Come, madam wife, sit by my side
And let the world slip: we shall ne'er be younger.

In all dem liegt mehr als bloſse Situationskomik, der Ausdruck einer humorvollen Persönlichkeit, die geschaffen zu haben, lediglich das Verdienst von Shaksperes Genie ist; denn der Slie der Vorlage ist zu nüchtern und trocken, zu wenig lebenswahr, als daſs wir bei ihm von Humor reden könnten; aufserdem fehlen dort eigentliche Witze ganz und gar, und wo Versuche dazu gemacht werden, sind sie roh und unbeholfen, so, wenn die Schauspieler einen Scheuerlappen zum Stiefelreinigen verlangen und Essig, um ihren Teufel (Ferando) zum Brüllen zu bringen.

4. Sprache und Darstellung.

In engster Beziehung steht diese minderwertige Komik des alten Vorspieles mit dem teilweise sehr rohen Ausdruck in den Prosapartien, der ebenso unangenehm auffällt, wie in den Blankversen die Durchsetzung mit hochtönenden Phrasen, einerlei ob sie für den Gegenstand passen oder nicht. Auch der Wechsel zwischen Poesie und Prosa ist dort wahllos und mehr zufällig, indem nur der Lord ausschliefslich in Blankversen spricht, die übrigen Personen auch in Prosa. Von Shakspere wird dies alles teils mit künstlerischem Gefühl, teils in bewufster Absicht richtig verteilt, gemieden oder veredelt. Schon der rein äufserliche Wechsel zwischen Poesie und Prosa ist je nach dem Stoff geregelt: so wird der drastische Dialog zwischen Sly und der Wirtin in Prosa geführt, und auch nach seinem Erwachen spricht der bäurische Sly zuerst noch „wie ihm der Schnabel gewachsen ist", erst als er glaubt, er sei ein Lord, bedient er sich der gewählten Sprache des Herrenhauses, d. h. des Blankverses, wodurch zugleich sein Bestreben, den Vornehmen zu spielen, illustriert wird. Um aber den Gegensatz der Shakspereschen Umarbeitung zur Vorlage ganz zu ermessen, wäre eine genaue sprachliche Vergleichung nötig, die zu weit führen würde und nicht in den Rahmen dieser Arbeit fällt. Es hat ja schon das ältere Vorspiel manche kraftvolle, harmonische Stellen, so die Worte, mit denen der Lord die Überführung Slies anordnet, aber wie hat Shakspere dieselbe Partie gehoben und verschönert! oder man vergleiche

die Szene, als Slie erwacht, mit der reicheren Poesie und Eleganz Shaksperes. Während ferner in der Quelle Rede und Gegenrede matt und ohne Schärfe ist, so entwickelt Shakspere eine wirkungsvolle Kraft des Dialogs, wofür gleich der Eingang des Stückes das beste Beispiel liefert. Kurz indem unser Dichter sich gleich weit entfernt hält von der saloppen, trivialen Ausdrucksweise wie dem überschwänglichen, gesuchten Pathos des alten Stückes, erzielt er durch eine drastische, realistische und doch poetisch schöne Darstellung, durch natürliche, frische Bilder die höchste künstlerische Gesamtwirkung.

5. Zusammenhang mit dem eigentlichen Drama.

Aus dem Gesagten erhellt zur Genüge die absolute Überlegenheit Shaksperes über den Dichter der Vorlage: ein schwaches Rahmenspiel, dessen Stoff besser war als die dramatische Ausführung, machte er zu einem vollendeten Kunstwerk, zu einem kleinen abgeschlossenen Lustspiel. Bei dessen Charakter als Vorspiel war es aber nötig, es in irgend welche Beziehung zu der Handlung des eigentlichen Dramas zu setzen und nicht nur rein äufserlich damit zu verknüpfen. Wie hängt es also innerlich damit zusammen? Die freilich sehr oberflächlich zum Ausdruck gebrachte Grundidee des Vorspieles ist ungefähr die, dafs der geborene Kesselflicker und Landstreicher schlecht zum Herrn und Herrscher taugt, oder tiefer geschöpft, dafs der Mensch, der die ihm durch Geburt und Erziehung angewiesene Stellung verläfst, sich bald seiner ohnmächtigen Schwäche und Anmafsung bewufst wird. Dieselbe echt komische Lebensanschauung bildet aber auch den Grundgedanken im Lustspiele selbst bei der Zähmung Katharinas. In diesem Sinne wird, vergleichbar dem alten Prolog, schon im Vorspiel der Inhalt des Hauptteiles vorher angedeutet und das Ganze zu einer künstlerischen Einheit verschmolzen. Im alten Stüke wird diese Wechselbeziehung noch weiter geführt, indem Slie nach seinem zweiten Erwachen die Moral aus der Zähmungsgeschichte zieht und an seiner eigenen Frau erproben will. Wir sahen schon oben, warum Shakspere diesen an und für sich künstlerisch berechtigten Schlufs weglassen durfte und mufste.

Das eigentliche Drama.

The Taming of a Shrew.

1. Gang der Handlung.

Der Inhalt von The Taming of a Shrew ist kurz folgender: Polidor heifst seinen Freund Aurelius, den Sohn des Herzogs von Cestus, in Athen willkommen, als der Kaufmann Alfonso mit seinen drei Töchtern des Wegs daher kommt, von deren Schönheit der Fremde entzückt ist. Sofort klärt ihn Polidor darüber auf, dafs er selbst die jüngste Schwester liebe, sie aber nicht bekommen könne, da ihr Vater die eigenartige Verfügung getroffen habe, zuerst müsse die Älteste an den Mann gebracht sein, die als Mitgift zwar ein ansehnliches Sümmchen und wohlgefälliges Äufsere, aber auch eine böse Zunge besäfse. Unter solchen Umständen entschliefst sich Aurelius schnell, die noch freie zweite Tochter zu lieben, und um erfolgreich zu freien, verkleidet er sich seltsamerweise in einen Kaufmann aus Cestus, während sein Diener Valeria seine Prinzenrolle spielen soll. Zugleich schickt Polidor einen Jungen aus, um einen seiner Freunde herbeizurufen, der sicher geneigt sein würde, die älteste Schwester zu heiraten, damit sie selbst freies Feld bekämen für die jüngeren. Bald stellt sich dieser, Ferando, auch mit seinem narrenhaften Diener Sander — der im Vorspiele schon der Wortführer der Schauspieler gewesen war — ein und erzählt, er wolle gerade zu Alfonso, um sich dessen Kate und den Schadenersatz von 6000 Kronen dafür zu holen. Polidor und noch mehr der Leser denken unwillkürlich bei diesem Zusammentreffen an Gedankenübertragung. Die andern treten nun beiseite, und Ferando bespricht noch einmal kurz mit Alfonso selbst den Handel und gibt dabei der Zuversicht Ausdruck, er werde das Mädchen schon zähmen, da sie nur zu gerne heiraten möchte. Auch ihr selbst gegenüber tritt er in demselben zuversichtlich-frechen Tone auf, nennt sie seine liebe Kate, will ihr sofort einen Kufs rauben und anderes; ihre Antworten darauf sind freilich noch schlagfertiger und treffen immer ihr Ziel. Trotz alledem tritt der Vater hinzu, legt ihre Hände ineinander, und obwohl Kate ja äufserlich noch widerwillig ist, innerlich freut sie sich um so mehr, dafs sie endlich einen Mann hat. Nachdem das glückliche Paar den Vatersegen empfangen, eilt Ferando

von dannen, um auf seinem Landgute alles zur Hochzeit vorzubereiten, die schon am nächsten Tage sein soll. Zuvor aber gibt er seinem Diener, der alles mitangehört hat und nun seine dummen Witze darüber macht, den Auftrag, alles Polidor zu berichten, und dieser gehorcht, nicht ohne sich vorher mit dessen boy einige mehr oder weniger schlechte Späfse erlaubt zu haben.

Nunmehr kommen die beiden andern Freier Polidor und Aurelius wieder zu Worte; sie schicken Valeria, der ja eigentlich den Prinzen von Cestus darstellen sollte, zu Alfonso hinein, um dessen Tochter Kate in der Musik zu unterrichten. Unterdessen, so kalkulieren sie, können sich deren beide Schwestern ihrer Aufsicht entziehen und mit ihnen lustwandeln. Dieser Plan wird ihnen auch insofern erleichtert, als Alfonso sie allein im Hause läfst und der Hoffnung Raum gibt, Aurelius möchte sein zweiter Schwiegersohn werden. Die Musikstunde nimmt indes einen fast tragischen Verlauf, denn bei der Wiederholung des Pensums reifst Kate die Geduld, und sie will Valeria die Laute gerade um den Kopf schlagen, als dieser für seine Laute um Gnade bittet, und grofsmütig wirft sie ihm das Instrument nur vor die Füfse. So wird denn Valeria, der nun wieder als Diener fungiert, zu Hause geschickt von seinem Herrn, damit dieser selbst ungestört ist. Denn er und Polidor beginnen gleich darauf, ihre Schätzchen mit überschwenglichen Tönen anzusingen, worin sich diese auch mit Geschick zu finden wissen.

Inzwischen mufs wohl der andere Tag herangekommen sein; Alfonso kommt nämlich ratlos herein: alles sei zur Hochzeit fertig, nur Ferando, der Bräutigam, lasse noch auf sich warten. Polidor versucht zu trösten, und wirklich tritt, noch während man hin und herredet, der Erwartete in nichts weniger als hochzeitlichem Gewande, zerlumpt und mit roter Narrenkappe auf; er fürchtet nämlich, schon am ersten Tage mit seiner Frau handgemein zu werden, wobei die guten Kleider leiden könnten, und in dieser rauflustigen Stimmung bleibt er den Bitten der Anwesenden gegenüber, sich doch umzukleiden, taub, begrüfst mit himmelanstürmender Liebenswürdigkeit seine Kate und führt sie im Triumph zur Kirche. Als sie von der Trauung zurückkommen — die Zwischenzeit wird auf der Bühne durch Scherze Sanders mit Polidors boy ausgefüllt — will man sich zur Tafel setzen, allein Ferando besteht darauf, sofort mit seiner jungen Frau nach seinem Landhause zu reiten; wieder ist alles Flehen vergeblich: mit der Versicherung, morgen solle Kate das Regiment führen, bricht er auf und läfst die Hochzeitsgesellschaft in schweren Sorgen darüber zurück, wie sich sein Eheleben wohl gestalten mag. Nur Alfonso geht schnell wieder zum realen Leben über und erkundigt sich bei Aurelius danach, ob er von seinem Vater schon die Einwilligung zur Hochzeit habe, Dies bejaht jener, auch werde sein Vater im Laufe der Woche persönlich kommen.

Die Zähmung der widerspenstigen Kate verläuft nun weiter so. In seinem Landhause angekommen, verprügelt Ferando die Diener weidlich, weil sie keine Vorbereitungen getroffen haben, ihm die Stiefel nicht kunstgerecht ausziehen und angeblich das Essen haben anbrennen lassen. Kate

soll dadurch Respekt vor seinem Zorn bekommen, mufs obendrein hungern und darf nach den Anstrengungen der Reise nicht schlafen, soviel will der Wüterich sie während der Nacht plagen. Doch nicht genug damit, als sich die Halbverhungerte am nächsten Morgen an Sander wendet, um von ihm etwas Efsbares zu bekommen, führt sie dieser an der Nase herum, indem er ihr allerhand Delikatessen anbietet und dann verweigert. Auch Ferando, der inzwischen den Besuch Polidors empfangen hat, fährt in dieser Methode fort, bietet ihr auf einer Dolchspitze ein Stück Fleisch an, und da sie nicht sofort dankt, läfst er es von Polidor aufessen. Die Ärmste ist jetzt so eingeschüchtert, dafs sie sofort zu ihrem Vater zurück will, und Ferando verspricht ihr auch die Erfüllung dieses Wunsches, aber nicht bevor ihr Magen gründlich heruntergekommen sei. Bis dahin wird die Gewaltkur von einer andern Seite versucht. Der Putzmacher bringt einen Hut, der Kate ausnehmend gefällt, den Ferando aber nicht mag, und so wird er wieder fortgeschickt; ebenso geht es mit dem prächtigen Gewande: Kate ist darüber entzückt, doch da es nicht nach Ferandos Geschmack ist, wird es gleichfalls nicht gekauft. In gewöhnlichen Alltagskleidern wollen sie zur Hochzeit der beiden Schwestern gehen, da bietet sich Ferandos verrückter Laune ein neuer Hinderungsgrund: absichtlich gibt er eine ganz falsche Zeit an, und als ihn Kate verbessert, legt er's als Widerspruch aus und verschiebt die Reise, bis sie völlig zahm sei. Wirklich tritt dieser Augenblick ein; wie er bei einem späteren Aufbruch die Sonne Mond nennt, schwatzt sie ihm denselben Unsinn nach, ja sie geht noch weiter. Unterwegs treffen die beiden den Herzog von Cestus, der seinen Sohn in Athen besuchen will; Ferando, um Kates Demut endgiltig auf die Probe zu stellen, schwärmt ihn wie ein junges Mädchen an, und seine Frau überbietet ihn darin noch, so dafs der Fremde glaubt, er habe es mit Verrückten zu tun.

Derweil ist auch die zweite Liebesgeschichte einen Schritt weiter gekommen. Valeria hat einen Kaufmann Philotus ausfindig gemacht, der den Vater seines Herrn spielen soll; dieser begleitet Aurelius zu Alfonso und macht mit ihm den Heiratskontrakt für seinen angeblichen Sohn ab, wobei Valeria wieder in der Eigenschaft als Prinz von Cestus vorgestellt wird. Nachdem wir dann in einer andern Szene noch einmal Gelegenheit gehabt haben, die mit klassischen Anspielungen überwürzten Liebesergüsse der beiden Paare anzuhören, kommt auch diese Doppelhochzeit zustande, und die sich daranschliefsende Feier verspricht auch ganz fröhlich zu verlaufen, wenn nicht der wahre Herzog von Cestus gerade in dem Augenblicke aufträte, wo Valeria sich als sein Sohn brüstet. Wütend fährt der Hintergangene dazwischen und will die ganze Betrügerbande ins Gefängnis schleppen lassen; sein Zorn wird mit titanenhaften Schreckensausbrüchen geschildert, verraucht jedoch sehr schnell, als alle Anwesenden ihn um Verzeihung anflehen und vor allem sein Sohn zur Sühne allerhand unglaubliche Heldentaten verrichten will. Er gibt nachträglich seine herzogliche Einwilligung zur Hochzeit und entfernt sich, um allein nach Cestus zurückzukehren.

Die letzte Szene bringt als Schlufseffekt die Probe auf das Exempel

der Zähmung. Die drei Ehemänner — Ferando hat sich inzwischen eingestellt — wissen nicht, wie sie nach dem Abendschmause die Zeit hinbringen sollen, als Aurelius den Vorschlag macht, jeder solle seine Frau hereinrufen, um zu sehen, welche die gehorsamste wäre. Die Wette wird abgeschlossen, man setzt je 100 Mark, allein das dünkt Ferando zu aller Erstaunen — denn man ist schon sicher, dafs er verlieren wird — zu wenig, und er setzt 500 Pfund. Alle andern warnen ihn vor solchem Leichtsinn, auch Alfonso, aber siehe da: Aurelius, der zuerst seine Frau zu kommen bittet, bekommt den Bescheid, sie könne augenblicklich nicht, und Polidor, der zweite in der Reihe, er möge selbst hinauskommen. Natürlich vertröstet man sich, Kate würde erst recht nicht gehorchen; doch kaum gerufen, erscheint sie und fragt nach Ferandos Befehlen; sie zertritt auf sein Geheifs ihren Hut, ja holt sogar ihre beiden widerspenstigen Schwestern mit Gewalt herein und hält ihnen eine längere Predigt, in der sie nachweist, dafs die Frauen alle Ursache hätten, den Männern untertänig und gehorsam zu sein, schon deshalb weil sie den Männern nach der Bibel das Weh gebracht hätten (woman = woe-man). Zum Zeichen des legt sie ihre Hände unter die Füfse ihres Gemahls, der schmunzelnd seinen Gewinn und eine Extrabelohnung Alfonsos einstreicht und die beiden andern Ehepaare in mehr oder weniger rosiger Stimmung zurückläfst.

2. Aufbau, Komposition, Idee.

Wir sagten oben, dafs The Taming of a Shrew nur wenige Jahre vor Shaksperes Drama geschrieben sein kann, aber verglichen mit diesem, könnten wir es fast ein halbes Jahrhundert zurückdatieren; denn es bietet eigentlich nur dürftige Ansätze zu einem Bühnendrama. Es fehlt völlig an einer gründlichen Durchdenkung und Durcharbeitung des Stoffes, die Handlung ist nichts weniger als einheitlich und geschlossen, obwohl der Stoff dazu aufforderte, sondern der Aufbau ist locker und demgemäfs auch die dramatische Wirkung sehr zweifelhaft.

Im allgemeinen krankt der Aufbau der Handlung besonders daran, dafs mit der Szenenfolge zu willkürlich verfahren ist und zu unvermittelt von einem Gegenstande zum andern übergegangen wird, so dafs das einmal wachgerufene Interesse nicht gefesselt, sondern eher abgelenkt wird, z. B. wenn mitten in die Zähmung Kates eine Liebesszene mit den beiden anderen Schwestern plötzlich eingeschoben wird. Auch könnte man das ganze Stück um ein Drittel reduzieren, wenn man die Szenen, in denen Sander und der boy Späfse machen und die beiden Paare sich ihre Liebe erklären, einfach striche, sie haben für den Gang der Handlung nicht den geringsten Wert;

dasselbe könnte mit wenigen Worten gesagt werden, was die Liebenden in endlos langen Ausführungen abhandeln, und die komischen Szenen gar stehen aufser jedem Zusammenhange mit dem Drama. Dann wieder werden Andeutungen gemacht, von denen man erwartet, dafs sie im weiteren Verlauf verwertet werden und einen vernünftigen Zweck haben, die aber ganz für sich stehen ohne Bezug auf den Gegenstand. Was soll z. B. Seite 19 der Auftrag des Aurelius an seinen Diener, nach Hause zu gehen und dort einem Manne aus Cestus Gesellschaft zu leisten? Man könnte vielleicht an Phylotus denken, aber dagegen sprechen die beiden Äufserungen auf Seite 29. Wozu schickt ferner Alfonso Seite 7 seine Töchter zur Kirche und sagt, er selbst wolle zum Hafen gehn, wenn dennoch gleich darauf alle zu Hause sind? Es sind das alles zwar nur Kleinigkeiten, aber in ihnen erkennt man nicht selten den Dichter am besten. — Was das eigentliche Thema des Stückes, die Zähmung einer Widerspenstigen, betrifft, so fällt dies dadurch in sich zusammen, dafs Kate schon lange vor der Hochzeit nachgibig ist, denn sie geht nicht nur willig auf die Heirat ein, sondern Polidor bezeugt auch, dafs sie ziemlich geduldig geworden sei. — Den Namen Drama verdient unser Stück aber deshalb nicht, weil jede dramatische Verwicklung fehlt: ohne merkliche Hindernisse spinnt sich die ganze Handlung und Gegenhandlung, wenn wir von einer solchen reden können, ab, und jeder der drei Jünglinge erreicht ohne Schwierigkeiten, was er wünscht, und Alfonso nicht minder. Und doch wäre es ein Leichtes gewesen, an Alfonsos Bestimmung über seine Töchter und an einen folgerichtigeren Verlauf von Aurelieus' Intrigue dramatische Konflikte anzuknüpfen. Schliefslich ist es noch ein Hauptfehler, dafs die Haupt- uad Nebenhandlung nicht innig und fest miteinander verbunden sind, sondern rein äufserlich nebeneinander hergehen.

3. Motivierung.

Noch ungeschickter als die ganze Anlage des Stückes ist die Motivierung; hier hat sichs der Verfasser sehr leicht gemacht und eine ganze Reihe von Fragen unaufgeklärt gelassen. So schenkt Aurelius gerade der zweiten Tochter seine Liebe einfach deshalb, weil keine andere für ihn übrig bleibt; denn

nachdem er zuerst seine Begeisterung für alle drei Mädchen ausgesprochen, beschränkt er sich schnell auf die zweite, als er hört, dafs die Älteste nichts tauge und die Jüngste von Polidor geliebt werde. Das ist nun sehr bündig, wirkt aber noch nicht einmal komisch. — Was soll weiter die Verkleidung des Aurelius in einen Kaufmann und Valerias in den Prinzen von Cestus? Wenn Aurelius ernstlich dachte, sich zu vermählen — und das stellt sich später heraus — so hatte er bei Alfonso und Philema als Prinz mehr Aussichten, als in der Verkleidung eines Kaufmanns, und die ganze Verkleidung ist nichts als ein unnötiger Mummenschanz. Ebenso ist nicht im geringsten versucht, Kates Musikstunde am Tage vor ihrer Hochzeit zu motivieren. Völlig unverständlich sind auch Valerias Verwandlungen, denn nachdem er als Prinz und Musiklehrer fungiert hat, tritt er später wieder als Diener und noch einmal als Prinz auf, um sich am Schlusse wieder in seiner wahren Gestalt zu zeigen. Die komische Wirkung allein ist dabei noch keine Motivierung. Dafs ferner Aurelius einen stellvertretenden Vater sucht, der den Heiratsvertrag abschliefsen soll, entbehrt jeder Begründung, da Alfonso gar nicht die Bedingung gestellt hat, mit dem Vater persönlich Rücksprache nehmen zu wollen. — Dann, woher weifs Seite 36 Ferando, dafs am andern Tage die Hochzeit seiner Schwägerinnen ist? jedenfalls sind wir erstaunt, dies zuerst aus Ferandos Munde zu hören. Endlich ist die Wette über den Gehorsam der Frauen ganz unvermittelt eingeleitet und gewissermafsen an den Haaren herbeigezogen. Leicht liefsen sich die Beispiele von laxer oder fehlender Motivierung noch vermehren.

Naturgemäfs leidet unter dieser mangelhaften kausalen Verknüpfung die Wahrscheinlichkeit des ganzen Dramas, und es büfst viel an Lebenswahrheit ein, da man der Fantasie und Leichtgläubigkeit der Zuschauer und Leser allzugrofse Zumutungen macht. Dabei mag noch die Werbung Ferandos erwähnt werden. Man mufs sich unwillkürlich fragen, warum Polidor gerade in diesem Augenblicke darauf kommt, seinen Freund Ferando unter Kates Haube zu bringen; denn die Verhältnisse lagen vor Beginn der Handlung schon genau so, und beide waren in Athen. Es wird also zu Ferando geschickt, und er erscheint bald darauf, aber seltsamerweise, ohne etwas

von der Botschaft zu wissen, sondern um gerade in diesem Augenblicke aus eigenem Antriebe um Kates Hand anzuhalten. Das heifst denn doch den Zufall etwas zu weit treiben, über das Gefühl vermögen uns auch Polidors Worte nicht hinwegzutäuschen:

> How like you this Aurelius, I thinke he knew
> Our mindes before we sent to him.

4. Dramatische Technik und Bühnenwirkung.

Unvollkommen wie alles bisher Besprochene ist auch die Technik, und es erscheint sehr zweifelhaft, dafs das Stück infolge seines Bühnenerfolges drei Auflagen erlebte. So führt sich der Duke of Cestus bei seinem ersten Auftreten selbst ein, indem er zum Publikum gewendet erzählt, wer er sei, woher er komme und was er vorhabe, statt dafs uns dies im Laufe des Dialogs offenbart würde. Sodann sind Wiederholungen von vorher Gesagtem oder Geschehenem gar nicht selten. Seite 27 erzählt Sander den übrigen Dienern ausführlich Ferandos Auftreten vor und nach der Hochzeit, was zwar für jene neu war, den Zuschauer und Leser aber nur ermüden kann, da er dasselbe kurz zuvor viel anschaulicher selbst gehört und gesehen hat. Die dramatische Wirkung aber mufs empfindlich darunter leiden, wenn die Seite 12 beschlossene Hochzeit und Reise Ferandos auf sein Landgut, auf Seite 13 von ihm selbst noch einmal erwähnt wird, Seite 15 von Sander und Seite 16 zum letzten Male von Alfonso berichtet wird. In der Musikstunde vollends geht jeder Effekt dadurch verloren, dafs ein starker Zornesausbruch Kates angekündigt, in Wahrheit aber nur sehr schwach ausgeführt wird, so dafs die hochgespannten Erwartungen getäuscht werden.

5. Charaktere.

Kate.

Wir kommen zur Zeichnung der Charaktere, und um gleich mit der Titelheldin zu beginnen, so wird jeder Unbefangene zugeben, dafs sie ihren Beinamen mit Unrecht verdient. Wir erfahren im ganzen Stücke von ihrer Widerspenstigkeit kaum durch Hörensagen, und da, wo sie wirklich ungebärdig auftritt, tut sie's mit gutem Recht ohne den Einflufs eines störrischen Charakters. So ist sie gegen ihren Vater ganz gehorsam, sie

erfüllt seinen Wunsch im ersten Auftritt und fügt sich seinem Heiratsplane. In ihrem Gespräch mit Ferando aber ist es dieser, der sie stufenweise durch immer gröbere Herausforderungen zum Zorne reizt; eine derartige Frechheit, wie die, mit der er ihr entgegentritt, hätte jedes anständige Mädchen mit Entrüstung zurückgewiesen, ja wir müssen uns höchlich wundern, dafs sie kurz darauf einwilligt, sein Weib zu werden, wenn sie sich auch äufserlich noch erklärlicher Weise sträubt. Auch in der Musikstunde beleidigt sie der ziemlich rohe Valeria durch seine ungeschlachte Art und reizt ihre Wut um so eher, als sie keinen Sinn für Musik hat. Trotzdem versucht sie sogar, sich dazu zu zwingen, und erst, als Valeria mit einer gemeinen Zote kommt, reifst ihre Geduld, und in berechtigtem Abscheu will sie ihm das Instrument um die Ohren schlagen, wirft es aber — wieder allzu milde — zu Boden, da sie seine Angst sieht. Vor der Hochzeit legt sich Kates begründeter Widerspruch bald, willenlos folgt sie dem Lumpen zum Altar und verzichtet nachher sogar auf die Freuden des Mahles, als ihre Weigerung nichts fruchtet. Eine ganze Reihe von Quälereien mufs die Arme aber in der Wohnung Ferandos erdulden, sie, deren einzige Schuld darin besteht, in dem Rufe der Keiferin zu stehen, und wir wissen in der Tat nicht, welchen Zweck die sogenannte Zähmung haben soll. Vor Hunger und Schlaflosigkeit ermattet, läfst sie sich herab, den Diener um etwas Speise zu bitten, und dafs dieser sie in hämischer Weise aufzieht, ist mit einer Ohrfeige nicht annähernd vergolten. So kann denn im Zuschauer nicht die Lachlust, sondern höchstens Mitleid und Unwillen erregt werden, wenn Kate im Folgenden fortwährend von Ferando gekränkt wird, und wir bedauern es, dafs sie schliefslich als willenloses Werkzeug auf die tollsten Ungereimtheiten des Tyrannen eingeht. Ihre begeisterte Verherrlichung der Männer am Schlusse kommt uns vollends wie eine Charakterlosigkeit vor, da sie weder von den Männern überhaupt Gutes erfahren hat noch gezeigt wird, dafs sie Liebe zu Ferando gefafst hat. So bleibt denn ihre ganze Umwandlung, wenn man überhaupt davon reden kann, eine psychologische Unmöglichkeit; durch eine brutale, nirgends humorvolle Gewaltkur, wie sie Ferando anwendet, wird keine Frau gebessert, am allerwenigsten eine ganz normale wie Kate. Der Fehler des

Dichters, der uns von Anfang an keine Widerspenstige zeigte, liegt darin, dafs er ihre schlechten Eigenschaften nicht erzählen, sondern auf der Bühne demonstrieren mufste. Überhaupt erfahren wir so wenig Positives über Kate, und ihre Handlungsweise ist oft so unklar, dafs die Zeichnung eines individuellen Charakters mifslungen ist: ihre einzigen bestimmten Züge sind kindlicher Gehorsam und Widerspruch an der richtigen Stelle, der aber von einem stärkeren Willen bald gebrochen wird. Diese wenigen Angaben reichen aber kaum hin für einen typischen Charakter, geschweige denn für einen individuellen.

Ferando.

Ebenso wie Kates ist auch Ferandos Charakter nur mit wenigen Strichen angedeutet, obwohl bei ihm, dem eigentlichen Helden eine genaue Charakteristik möglich und erforderlich war. Er ist ein ziemlich roher, gefühlloser Mensch, dessen rücksichtslose Energie keinen Widerspruch kennt, dabei berechnend, falsch und prahlerisch. Seine Heirat ist nichts weiter als ein Handel, er bekommt die 6000 Kronen und nimmt dafür Kate mit in den Kauf, an der ihm sonst nichts liegt. Sein unverschämtes Auftreten gegen Kate zeigt, dafs er im Punkte Weiber keinerlei Scheu mehr kennt und weifs, welchen Eindruck Frechheit auf sie macht. Freilich ist er seiner Methode zu zähmen nicht immer treu, handelt oft inkonsequent und greift gelegentlich zur List. So kommt er zur Hochzeit mit Raufgedanken, singt aber wenige Zeilen später ein schwärmerisch begeistertes Lied auf seine Kate, und dadurch gelingt es ihm allein, sie mit zur Kirche zu bewegen. Dann nach der Trauung macht er sie zum Aufbruch willig, indem er ihr verspricht, morgen solle sie das Szepter führen und zur Hochzeit der Geschwister wollten sie zurückkehren. Das erste Versprechen hält er jedoch nicht im geringsten, sondern, einmal völlig in seiner Gewalt, mufs Kate alle Grausamkeiten ertragen, da erst zeigt er sein wahres Gesicht. — Mit seinem Diener Sander steht Ferando so vertraut, dafs er sich vor ihm nach der ersten Unterredung mit Kate brüstet: „Why didst thou think that I did not speake wel to hir?“ und darauf auch die passende freche Antwort bekommt. Kurz, Ferando ist eine durch und

durch unerquickliche Erscheinung ohne jeden Humor. Von ihm gilt dasselbe wie von Kate: um uns ein vollständiges Bild von seinem Charakter machen zu können, hätten noch viele ergänzenden Züge hinzugefügt werden müssen.

Die untergeordneten Personen.

Noch mangelhafter sind in der Beziehung die übrigen Personen bedacht, bloſse Schemen, keine Gestalten von Fleisch und Blut. So ist Alfonso eigentlich nur der Vater seiner Töchter, der diese mit Erfolg unterzubringen versteht durch eine entsprechende Verteilung der Mitgift und andere Schliche, denn er ist Kaufmann; gegen den falschen und echten Duke of Cestus ist er überaus höflich, sonst schwach und energielos. Seine beiden jüngeren Töchter sind nicht von einander zu unterscheiden; sie lassen sich von ihren Rittern den Hof machen, lieben sie aber dem Anschein nach, wenn sie's auch versichern, nicht übermäſsig, sonst würden sie ihnen die kleine Bitte erfüllen hereinzukommen. Nicht viel mehr erfahren wir über ihre beiden Liebhaber, obwohl sie sehr viel reden; es sind eben nur Worte ohne lebendigen Inhalt. Aus Aurelius' ganzen Maſsregeln, seiner nutzlosen Verkleidung, den Betrügereien mit Valeria und seinem Vater werden wir im ganzen Stücke nicht klug, glauben auch nicht an seine Heldentaten, die er aus Sühne verrichten will. Noch verschwommener ist die Gestalt seines Freundes Polidor, eines schwankenden, verliebten Jünglings. An sie reihen sich, immer Grau in Grau, ihre beiden Diener, nämlich Valeria, eine Dienerkreatur, die zu allem zu gebrauchen ist, und sich gegen Kate ebenso schamlos wie feige benimmt, und Polidors boy, dessen Maulwerk so groſs ist wie er selbst. Ein etwas klareres Bild können wir uns von Sander machen: er ist die freche, vorwitzige Bedientenseele mit dem losen Munde, der die Stelle des clown in ihren Anfangsstadien vertritt; prahlerisch und aufgeblasen sucht er seinen Herrn zu kopieren, rüpelhaft nur gegen solche, die ihm nicht schaden können, im Ernstfalle feige. Gegen seinen Herrn darf er sich sehr viel ungestraft herausnehmen. Ganz im Hintergrunde steht dann noch Phylotus, der sich zu dem Betruge herbeiläſst, und als die Sache schief geht, davonläuft, und schlieſslich der Duke of Cestus Jerobell. Daſs er so

heifst, hören wir erst bei seinem Verschwinden von der Bühne. Dieser achtet sich nicht zu gering, als schlichter Mann seinen Sohn aufzusuchen, und wie er sich in seinem Vaterstolz beleidigt sieht, fafst ihn leidenschaftliche Wut, die aber schnell verraucht und der verzeihenden Liebe Platz macht. — Also, wie wir gesehen, sind die meisten Personen des Stückes viel zu allgemein und verschwommen gehalten, als dafs wir von lebenswahren Charakteren reden könnten, an denen wir irgendwelches Interesse haben, mit denen wir mitfühlen könnten.

6. Sprache und Darstellung.

Zu allen diesen inneren, inhaltlichen Unvollkommenheiten unseres Schauspieles kommen noch grofse Mängel der äufseren Form, der Sprache und Diction, hinzu. Der gröfste Teil ist in Blankversen geschrieben, die von vielen Doggerelversen und hier und da von einzelnen Vier- oder Dreitaktern durchsetzt sind. Der Blankvers ist zwar mit Kraft gehandhabt, und es finden sich mehrere wirklich schwungvolle Partien, aber geradezu ungeniefsbar wird das Stück durch den bombastischen Schwulst und das überschäumende Pathos, das noch erhöht wird durch die aufdringliche Menge klassisch-mythologischer Gelehrsamkeit, wenn wir uns auch auf klassischem Boden in Athen befinden. In geschmackloser, ja pedantischer Weise werden diese Anspielungen auf das Altertum an passenden und unpassenden Stellen ausgekramt, wobei denn solche unmöglichen Vergleiche wie der Ehe mit einem Gordischen Knoten u. a. ganz geläufig sind. Am stärksten sind diese ungesunden Auswüchse der Poesie vertreten in den Liebeszenen, aber z. B. auch in dem Wutausbruche des Duke of Cestus:

Ah trecherous boy that durst presume,
To wed thy selfe without thy fathers leaue,
I sweare by fayre Cintheas burning rayes
By Merops head and by seauen mouthed Nile
Had I but knowne ere thou hadst wedded her,
Were in thy brest the worlds immortall soule,
This angrie sword should rip thy hateful chest,
And hewd thee smaller then the Libian sandes,
Turne hence the face oh cruell impious boy!

Wenn sich dies nur auf die Blankverspartien bezog, so sind die Prosaszenen im Gegensatz dazu in der anspruchslosen,

schlichten Sprache des gemeinen Mannes gehalten, und zwar nur so, ohne poetische Ausschmückung, mit allen Ungebundenheiten und sprachlichen Verkrüppelungen. Doch treten diese Szenen, in denen sich vornehmlich die Komik konzentriert, sehr zurück. — Die Handhabung des Dialogs im Einzelnen ist dort wie hier ziemlich ungelenk und träge, nirgends lebendig und scharf pointiert. — Die Gesamtheit des Stückes in sprachlicher Hinsicht macht nach allem den Eindruck, als ob ein volkstümliches Stück von einer akademischen Hand überarbeitet sei oder ein Dichter die Auftritte mit viel Handlung und ein anderer die mythologisch-pathetischen Partien geschrieben habe.

7. Komik.

Wenn sich oben herausgestellt hatte, dafs die Charakteristik nur kümmerliche Ansätze aufwies, so hätte sich zur Entschuldigung vielleicht anführen lassen, dafs im Lustspiel nicht so viel auf die folgerichtige Ableitung und Ausgestaltung der Charaktere zu achten sei, wenn die Personen nur komisch wirkten; aber das Letzte ist ebensowenig der Fall. Keiner der Auftretenden wirkt schon durch seine Person komisch, kein humorvoller Charakter tritt uns entgegen. Über dem ganzen Drama liegt ein Nebel der Nüchternheit und Gezwungenheit ausgebreitet, Humor vermissen wir ganz und gar, und eigentliche Komik fehlt allen Szenen, in denen Handlung liegt, abgesehen von Ferandos Erscheinen vor der Hochzeit und der Wette am Schlufs. Jeder lächerlichen Wirkung bar ist so die erste Unterredung Ferandos mit Kate und deren Musikstunde, wo der Stoff doch in beiden Fällen zu einer komischen Behandlung aufforderte. Der Charakter des Lustspiels springt vielleicht am meisten in den Wortgefechten Sanders mit Polidors boy in die Augen, doch drängt sich dabei die Absicht des Dichters zu ergötzen zu unangenehm auf, auch sind die Späfse und Wortverdrehungen zu trivial, als dafs man Genufs daran haben könnte. Diese wenigen Szenen aber, die obendrein isoliert von der übrigen Handlung dastehen, sind zu unbedeutend, als dafs sie die Wirkung des Spieles bestimmten, und so können wir von The Taming of a Shrew als einem Lustspiele nicht sprechen.

The Taming of the Shrew.[1])

Wir kommen zu Shaksperes Umarbeitung mit dem nur wenig veränderten Titel „The Taming of *the* Shrew“. Dabei werden wir so verfahren, dafs wir das Drama zuerst szenenweise besprechen mit Vorwegschickung des kurzen Inhalts einer jeden Szene und daran die Gesamtbeurteilung schliefsen. Folgende Tabelle möge das Verhältnis der Personen im alten Stück zu denen im neuen erläutern!

Altes Stück.	Neues Stück.
Ferando	Petruchio[2])
Kate	Katharina
Philema, Emelia	Bianca
Alfonso	Baptista
Polidor	Hortensio
Aurelius	Lucentio
Valeria	Tranio,[2]) Biondello
Sander	Grumio[2])
Phylotus	Pedant
Duke of Cestus	Vincentio.

Dazu kommt bei Shakspere als Biancas dritter Bewerber Gremio und aufserdem die Widow.

---

[1]) Zugrunde gelegt ist die Eversley Edition von Herford. Vol. II. s. u.!

[2]) In Gascoynes Supposes tritt als ein Diener des Sienesen Petrucio auf; Shakspere kannte die italienische Aussprache des Namens, und um sie auch seinen Landsleuten zu erleichtern, anglisierte er den Namen seines Helden und schrieb Petruchio. Ferner heifst in der englischen Übersetzung der italienischen Komödie ein Diener Philoganos Lytio; Shakspere änderte den Namen (vielleicht wieder aus sprachlichen Rücksichten) in Licio

Erster Akt.

Szene 1.

Lucentio, ein reicher Jüngling aus Pisa, kommt nach Padua, um hier zu studieren, und macht uns in längerer Rede mit seinen Verhältnissen, dem Zweck seiner Reise, seinen Idealen und seinem Wissensdurst bekannt. Sein Diener und Berater Tranio gibt ihm den Ratschlag, nach Tugend, Glück und Zufriedenheit so zu streben, dafs er mit Lust und Liebe und nur solche Gegenstände studieren solle, die ihn befriedigten. Jener pflichtet ihm bei und will sich gerade nach einer Wohnung umsehen, da tritt etwas ein, das einen Strich durch alle schönen Entwürfe macht: Baptista kommt mit seinen beiden Töchtern und den Freiern der jüngeren des Wegs daher, welche letztern dem Vater fortwährend in den Ohren liegen, er solle einen von ihnen zum Schwiegersohne wählen. Dieser aber will Bianca nicht eher hergeben, als bis die ältere Tochter Katharina, die Widerspenstige, versorgt ist. Natürlich wehren sich die beiden jungen Leute energisch gegen die Zumutung, selbst diesen Drachen zu heiraten, und dabei kommt es zu heftigen Auseinandersetzungen mit ihr. Um weitere Zwistigkeiten zu vermeiden, schickt Baptista Bianca ins Haus, damit sie sich dort nach ihrem Gefallen mit Musik und Büchern beschäftige, und zu dem Zweck sollen die Freier sich bemühen, Lehrer für sie zu bekommen. Katharina dagegen befiehlt er zu bleiben, freilich ohne Erfolg, denn zum Trotz geht sie gerade fort, und nun verbünden sich Hortensio und der greisenhafte Gremio mit dem Vorsatze, einen Freier für Katharina zu beschaffen, um dann wieder als ehrliche Rivalen Bianca ungehindert den Hof machen zu können. — Während des ganzen Auftritts hat Lucentio beiseite gestanden und ist mit so elementarer Gewalt von heifser Liebe zu Bianca ergriffen worden, dafs er nichts von den frechen Worten Katharinas gehört hat, nichts davon, dafs Bianca fortan von allem Verkehr abgeschlossen sein soll, und nur mit Mühe vermag ihn Tranio aus seiner Verzückung zu reifsen und ihn zu den nächsten praktischen Schritten zu ermuntern, die ja so nahe liegen. Baptista sucht Lehrer für Bianca, also will Lucentio sich als solchen anbieten, während Tranio seine Rolle als Student übernehmen und zugleich offiziell um Bianca als Lucentio werben soll. Gesagt, getan; wie der andere Diener Biondello anlangt, trifft er die beiden mit vertauschten Kleidern, und damit er sich nicht verspricht, bindet ihm Lucentio auf, er habe einen Menschen gemordet und hoffe in dieser Verkleidung unerkannt zu bleiben.

Soweit die erste Szene. Suchen wir, in welchen Punkten und aus welchen Gründen Shakspere von der Vorlage abweicht!

---

und liefs sich Hortensio in seiner Verkleidung als Musiklehrer so nennen. Sehr wahrscheinlich hat unserm Dichter auch bei der Benennung Grumios und Tranios ein Lustspiel von Plautus, Mostellaria, vorgeschwebt, wo auch zwei Diener dieses Namens auftreten.

— Aurelius im alten Stücke kommt nach Athen, um seinen Freund Polidor zu besuchen, doch ist dies im weitern Verlauf von keiner Bedeutung mehr, die Freundschaft wird nicht weiter ausgemalt. Shakspere verlegt den Schauplatz von Athen nach Padua — ohne Zweifel nach dem Vorbilde der Supposes, der andern Quelle, und weil ihm Italien überhaupt näher lag — was ist da natürlicher, als Lucentio nach Padua kommen zu lassen, um dort zu studieren, denn der Ruf dieser Universität war damals in aller Munde; als Freund Hortensios aber kann er deshalb nicht erscheinen, weil er später dessen Rival und Gegner in der Liebe zu Bianca wird und ein ernster Freundschaftsbruch nicht wohl mit dem Charakter des Lustspieles zu vereinen ist. Wie in der Vorlage tritt auch bei Shakspere gleich nach dem ersten Gespräch der Vater mit seinen Töchtern auf; aber dort erteilt Alfonso nur einige gleichgiltige Befehle, wozu die Töchter gar nichts sagen, hier bekommen wir sofort ein lebenswahres Bild von der Sachlage und sehen die Menschen von ihren Licht- und Schattenseiten in ihren Handlungen. Wir hören die schlau-berechnende Bestimmung Baptistas aus seinem eigenen Munde sowie die scharfen, bissigen Worte Katharinas und sehen die Sanftmut und den kindlichen Gehorsam Biancas. Auch in der Art und Weise, wie Katharinas Widerspruch herausgefordert wird, liegt eine Freiheit des Dichters, die für die Charakteristik von Bedeutung ist. Baptista macht den Vorschlag, einer der beiden Freier möge die ältere Schwester heiraten, aber entrüstet weisen beide diese Zumutung zurück, und da erst bricht der maſslose Zorn des in seiner Eitelkeit gekränkten Weibes aus. Wie meisterhaft in korrekter und wohlbegründeter Form wird dann hier schon auf den Musikunterricht hingewiesen, der ja im alten Stücke ungeschickt und plump eingefädelt war! Bianca soll fortan auf Geheiſs ihres Vaters allein, ohne jede Gesellschaft zu Hause bleiben, und um sich die Langeweile zu vertreiben, will sie musizieren und studieren. Baptista aber, der fühlt, daſs er sie etwas hart behandelt, möchte ihr gerne einen Gefallen erweisen und knüpft dazu an ihre ausgesprochene Neigung an; so will er sie in den Stunden ihrer Einsamkeit durch Lehrer in den Wissenschaften und Künsten ausbilden lassen. Daſs sich nun beide Freier eifrig bemühen wollen, Lehrer zu beschaffen, ist

aus ihrem Egoismus zu erklären, aber sie gehen noch weiter, und darin weicht Shakspere wieder stark von der Quelle ab, wo Polidor allein einen Freier für Kate auftreibt, da er keinen Rivalen hat und nur seinem Freunde einen Dienst erweist. Hier bekommt der Vertrag eine entschieden humoristische Färbung: die beiden erklärten Feinde und Nebenbuhler, Gremio und Hortensio, verbünden sich, um durch einen Mann für Katherina Zutritt zu ihrer Geliebten zu bekommen und dann wieder offene Rivalen zu sein. Wenn man sich unter Gremio einen alten weifshaarigen Gecken vorstellt, der überhaupt nicht mehr lieben kann, und deshalb zu diesem Kontrakt fähig ist, so leuchtet ein, von welcher Bühnenwirkung die Stelle ist.

Und wie begründet nun Shakspere die Liebe Lucentios? In der Vorlage liebte ja Aurelius alle drei Schwestern, die er nur flüchtig hatte vorübergehen sehen, und beschränkte sich später weise auf die übrig gebliebene. Lucentios Liebe ist anderer Art, zwar auch plötzlich, leidenschaftlich und insofern unerklärlich, aber doch natürlich. Er ist unbemerkter Zeuge von dem sanften Wesen und dem kindlichen Gehorsam der jugendschönen Bianca, deren echt weiblichen Reize noch durch den Kontrast mit Katharina gehoben werden, und aus seinen eingestreuten Bemerkungen, die mit Tranios Ergötzen über Katharinas Gebahren in komischem Gegensatz stehen, erkennen wir seine erwachende Liebe, der er, sobald er mit Tranio allein ist, mit glühenden Worten Ausdruck verleiht. Geschickt knüpft hier der Dichter an den einmal angesponnenen Faden und nutzt sowohl Baptistas Bestimmung über Biancas Hausarrest wie seinen Wunsch nach Lehrern für sie aus. Beiden, Lucentio und Tranio, schiefst im gleichen Augenblicke derselbe Gedanke durch den Kopf, dafs Lucentio sich als Lehrer anbieten soll, und Tranio spricht ihn zuerst aus, macht aber schlau auf die Schwierigkeit aufmerksam, wer dann Lucentio spielen solle, hoffend, dafs er selbst die geeignete Persönlichkeit dazu sei, und als ihm das Amt wirklich übertragen wird, beruhigt er sein Gewissen damit, dafs Lucentios Vater ihm Gehorsam gegen seinen Sohn anbefohlen hat. Auf diese Weise wird Lucentios Verkleidung motiviert, wohingegen in der Vorlage des Aurelius Verkleidung unbegründeter Mummenschanz ist, da Alfonso den Verkehr mit seinen Töchtern nicht untersagt und Aurelius

ebenso gut in seiner wahren Gestalt zu Philema Zutritt hatte. Auch Valerias dreifacher Berufswechsel war dort ein unklarer und verwirrender Punkt gewesen, bei Shakspere hingegen mufs Tranio deshalb Lucentios Rolle als Student übernehmen, um event. in der Stadt weilende Pisaner und Lucentios Vater zu täuschen. Warum Lucentio seinem Diener vorschreibt, öffentlich um Biancas Hand anzuhalten, erfahren wir erst später; es geschieht, um die beiden andern Freier zu keinem rechtlichen Kontrakte kommen zu lassen und die geschäftlichen Schwierigkeiten mit Baptista zu beseitigen. Vielleicht hätte der Dichter schon hier ein Wort der Aufklärung darüber sagen können, denn Urbach (s. u.) z. B. hat diese Verhaltungsmafsregel nicht verstanden. Wenn so Shakspere aus der bedeutungslosen Zwittergestalt Valerias den für die Handlung sehr wichtigen Freund und Berater gemacht hat, so gibt er ihm gleichsam als Folie noch einen Diener bei, d. h. den dummen und beschränkten, für die niedern Arbeiten bestimmten Biondello, und weil er auf einer so niedrigen Stufe steht, kann ihm Lucentio den wahren Sachverhalt nicht anvertrauen aus Furcht, er möchte plaudern, und so greift er mit gutem Grund zu der Lüge, er werde wegen eines Mordes verfolgt; dadurch eingeschüchtert, fühlt sich Biondello verpflichtet, Tranio wie seinen Herrn zu behandeln.

Szene 2.

Petruchio tritt auf, der von Verona kommt, um seine Freunde in Padua zu besuchen, vor allem Hortensio, und vor dessen Hause angekommen, befiehlt er seinem Diener Grumio, zu klopfen; dieser aber will in absichtlichem Mifsverständnis beharrlich seinen Herrn klopfen und wird dafür unsanft an den Ohren gezupft. Auf sein Hilfegeschrei eilt Hortensio heraus, und Grumio gibt sich zufrieden. Nach der herzlichen Begrüfsung der Freunde erzählt Petruchio, dafs er auf Reisen sei, um sich die Welt anzusehen und event. dabei zu freien, und sofort schlägt ihm Hortensio im Scherz Katharina vor; wie aber jener ernstlich darauf eingeht, bedeutet er ihn, dafs die Erwähnte zwar jung, hübsch und reich, aber frech und widerspenstig sei. Hierdurch nicht abgeschreckt, bleibt Petruchio bei seinem Vorsatze und will sofort zu Baptista, das Stück zu beschauen. Zuvor klärt ihn Hortensio über die ganzen schwebenden Verhältnisse auf und will sich zugleich verkleidet von Petruchio bei Baptista als Musiklehrer einführen lassen, um auf diese Weise Bianca ungestört den Hof machen zu können. Denn Gremio seinerseits hat schon einen Lehrer ge-

funden, nämlich Lucentio, der sich ihm anzubieten verstanden hat, und gibt ihm auf dem Wege zu Baptista weise Regeln, wie er den Liebesboten bei Bianca zu spielen habe. Da tritt Hortensio vor und brüstet sich, auch er habe einen Musiklehrer für Bianca und in erster Linie einen Freier für Katharina. Dem dürren, zitterigen Männchen ist dies unfaſslich, und er warnt Petruchio vor dem gewagten Schritte, doch ohne Erfolg, denn jener hat manch wilden Sturm auf hoher See und in der Schlacht überstanden, da sind ihm die Scheltworte einer schwachen Frau ein Hauch. Um das Bild zu vervollständigen kommt in diesem Augenblicke noch Tranio hinzu, um bei Baptista um Bianca anzuhalten, und geschwätzig versuchen ihn sofort Gremio und Hortensio davon abzuhalten, sogar Petruchio befürchtet, daſs der Ankömmling ihm seine Katharina wegkapern könnte. Allein da jener sich nicht beirren läſst, versöhnen sich schlieſslich alle vier Freier und folgen Tranios Einladung zu einem Gelage.

Für diese Szene lag Shakspere nur die ganz kurze, dürftige Unterredung zwischen Ferando und Polidor zugrunde, es ist also fast alles sein Eigentum. Zunächst läſst er Petruchio im Gegensatz zu Ferando, dessen Werbung dadurch etwas zufällig und unwahrscheinlich erschien, daſs er direkt aus Athen stammte, von Verona nach Padua kommen, angeblich um seine Freunde zu besuchen, in Wirklichkeit aber, wie wir kurz darauf sehen, um als reicher Erbe seiner väterlichen Güter die Welt zu bereisen und dabei womöglich glücklich, d. h. reich zu heiraten. So wird die Bereitwilligkeit verständlich, mit der er auf die vorgeschlagene Heirat mit Katharina eingeht. — Der launige Auftritt mit seinem Diener Grumio ist ein Zugeständnis an das Lustspiel und als solcher ganz hübsch, aber der Dichter begnügt sich nicht mit diesem mehr äuſserlichen Zweck; wir ersehen zugleich daraus, daſs Petruchio nur wenig Spaſs vertragen kann, denn daher die empfindliche Bestrafung Grumios, und wie dieser auch noch in Hortensios Gegenwart zu schwatzen fortfährt, untersagt er es ihm kurz und mit dem gewünschten Erfolge. Petruchio ist ein energischer Mann, der sich pünktlichen Gehorsam zu verschaffen weiſs, und daſs ein solcher ein Weiberknecht ist, können wir nur schwer glauben. — Die Art und Weise, wie Petruchio zu der Partie gebracht wird, ist klar und glaubwürdig: zuerst macht ihm Hortensio den scherzhaften Vorschlag, und Petruchio ist sofort bereit, wenn sie nur Geld habe, darauf warnt ihn der gewissenhafte Hortensio noch einmal, aber jener bleibt bei seinem Entschluſs teils aus Überzeugung, teils um nicht wankelmütig zu er-

scheinen; schliefslich kann ihn die schlimmste böse Sieben nicht schrecken, wenn sie nur reich genug ist. — Im alten Stücke, erinnern wir uns, wufste Ferando um die Bestimmung Alfonsos inbetreff seiner Töchter und handelte bewufst im Interesse des Aurelius und Polidor, wenn er um Kate warb; hier ists anders, Hortensio erzählt Petruchio erst von Biancas Haft und seiner Liebe, als er nicht mehr zurück kann, denn dazu ist Petruchio viel zu kühl überlegend und zu egoistisch, als dafs er aus Liebe zu seinen Freunden eine Last wie Katharina auf sich nähme. Den nun folgenden Begebenheiten entspricht nichts in der Vorlage, auch sind sie nicht von grofser Bedeutung für den Gang der Handlung, sondern mehr erklärend. Petruchios kraftvolle Gestalt hebt sich gewaltig durch den Kontrast zu den andern schwächlichen Liebhabern, die auf Schleichwegen zu ihrem Ziele gelangen wollen, der eine als Musiklehrer verkleidet, der andere gar nur durch Vermittlung eines Dritten. Begründet ist die Handlungsweise genügend durch Baptistas oben geäufserten Wunsch; doch wirkt es befremdend, dafs Hortensio genau auf denselben Gedanken verfällt wie Lucentio. Dafs endlich Tranio sich den übrigen Freiern anreiht, geschieht nach den Anordnungen seines Herrn in der ersten Szene.

Zu Akt I.

Soweit der erste Akt. Die Exposition ist eine vollkommene: über alle in Frage kommenden Verhältnisse sind wir unterrichtet, die Widerspenstige haben wir flüchtig von der richtigen Seite kennen gelernt, auch ein Freier hat sich für sie gefunden, von dem wir erwarten, dafs er bei ihr Erfolg haben wird. Damit wird dann zugleich Bianca wieder frei werden, und die drei resp. vier Verehrer haben die Möglichkeit, ihr Heil zu versuchen, wobei freilich die Aussichten für Lucentio am günstigsten stehen. Somit ist der Weg, den die Handlung in den folgenden Akten nehmen wird, hinreichend angedeutet und das Interesse dafür geweckt. — Die Vorlage bietet im Ganzen bis zu diesem Zeitpunkte dasselbe, ist nur dürftiger und unklarer in den Ausblicken auf die Entwicklung der Nebenhandlung und ohne Illustrierung von Kates Charakter durch ihre eigenen Worte.

Zweiter Akt.

Zunächst lernen wir das Schwesternpaar etwas näher kennen. Katharina führt Bianca mit gebundenen Händen herein und will von ihr, die demütig um Gnade fleht, erfahren, welchen ihrer Freier sie am liebsten habe; gerne will Bianca auf beide verzichten, wird aber trotzdem von der Schwester geschlagen, so dafs sie in Weinen ausbricht und Baptista herbeieilt, der sie nicht anders vor den Mifshandlungen zu schützen weifs, als dafs er sie fortschickt. Mit mafslosen Worten gibt darauf Katharina ihrem Groll Ausdruck, der im Grunde nur daraus entstanden ist, dafs sie von den Männern verschmäht wird. — Nicht viel später kommen die drei Freier herein: Gremio mit Lucentio als Lehrer, Petruchio mit Hortensio als Musiker und Tranio mit Biondello, der Bücher und Laute schleppt. Ohne Umschweife beginnt Petruchio mit seinem Antrage herauszupoltern: er habe von Baptistas schöner, sittsamer Tochter Katharina gehört, komme jetzt, um sie zu freien und bringe als Empfehlung einen Musiklehrer für sie mit. Die Ausflüchte des Vaters legt er absichtlich so aus, als wolle er sich nicht von seiner Tochter trennen. Da beeilt sich Gremio, der sich durch Petruchios Erfolg zurückgesetzt fühlt, seinerseits Lucentio als Sprachlehrer für Bianca vorzustellen, und Tranio endlich reiht sich würdig der Zahl der Biancafreier unter dem falschen Namen Lucentio an. Während nun die beiden Lehrer zu den Mädchen geschickt werden, um ihren Unterricht zu beginnen, kommt Petruchio, der es sehr eilig damit hat, mit Baptista über die Mitgiftfrage überein: Katharina soll die Hälfte des väterlichen Vermögens und 20000 Kronen mitbekommen, dafür aber gegebenenfalls Petruchios ganzes Vermögen erben. Die Zweifel, die Baptista noch inbetreff Katharinas Einwilligung hegt, zerstreut jener mit siegesgewissen Worten: er wirbt nicht wie ein schüchterner Knabe, und vor dem Sturm seiner Leidenschaft schmilzt der Wille eines schwachen Mädchens dahin.

Unterdessen hat Hortensio Katharina die erste Musikstunde gegeben, doch mit jämmerlichem Erfolge: die Laute hat sie ihm über dem Kopfe zusammengeschlagen, und so kommt er blutend zurück mit der Versicherung, nie wieder sein Heil bei ihr versuchen zu wollen. Auf Petruchio macht der Streich gerade den entgegengesetzten Eindruck, er brennt vor Entzücken, endlich dieser muntern Walküre vorgestellt zu werden, und entwirft sofort ein Programm, wie er sie behandeln will, d. h. immer das Gegenteil von dem sagen und an ihr loben, was sie tut und spricht, so dafs sie von vornherein nichts zu entgegnen weifs. Wirklich beginnt er seine Brautrede auch in diesem Sinne, läfst sich dann aber, durch Katharinas scharfe Antworten verleitet, mit ihr in ein witziges Wortgefecht ein, bei dem jeder den andern zu überbieten sucht. Im Laufe der Unterhaltung mufs Petruchio sogar eine Ohrfeige von ihr hinnehmen und darf ihr als Edelmann nicht mit gleicher Münze heimzahlen, sondern er schwingt sich zu einer Lobrede empor, die Katharinas letztes Widerstreben besiegt. Aus ihren Entgegnungen erkennen wir, dafs sie schon halb und halb gewonnen ist, und sofort geht Petruchio weiter: sie wären beide für einander geschaffen und müfsten ein Paar werden, ob sie

wolle oder nicht. Demgemäfs erklärt er dem eintretenden Baptista, alles sei vereinbart, am nächsten Sonntage könne die Hochzeit sein, und da Gremio und Tranio durch Katharinas trotziges Gebahren stutzig gemacht, Bedenken äufsern, zerstreut er diese damit, er habe mit Katharina ausgemacht, sie solle vor den Leuten noch die Widerspenstige spielen und nur mit ihm unter vier Augen liebenswürdig sein. Beide empfangen dann den väterlichen Segen, und Petruchio eilt fort nach Venedig, um sich zur Hochzeit zu rüsten.

So ist für Baptista der eine Handel abgeschlossen, und daran schliefst sich schnell der zweite. Gremio und Tranio wollen endlich Gewifsheit haben, wer von ihnen beglückt wird, und streichen um die Wette jeder seine ideellen Vorzüge heraus. Aber Baptista ist für das Materielle: derjenige soll seine zweite Tochter haben, der ihr das meiste Vermögen verschreibt, und nun zählt Gremio mit greisenhaft-geschwätzigem Eifer alle Habseligkeiten auf, die aber von dem geradezu königlichen Besitztum, das Tranio aus seiner Fantasie hervorzaubert, in den Schatten gestellt werden. Auch den einen Kauffahrer, den Gremio noch hinzufügt, sticht Tranio schnell mit einem Dutzend aus. Für Baptista ist unter diesen Umständen die Wahl nicht schwer: acht Tage nach Katharinas, so bestimmt er, soll Biancas Hochzeit mit Tranio-Lucentio sein, wenn dieser bis dahin die Verschreibung seines Vaters bringt, sonst mit Gremio, und an diesen letzten Hoffnungsanker klammert sich der Pantalon, der so kalkuliert: „An old Italian fox is not so kind, my boy“. Dennoch ahnen wir, dafs die schlaue Jugend triumphieren wird; der falsche Lucentio will einfach einen falschen Vater Vincentio stellen, der die Vermögensfragen regulieren soll.

Inwieweit und warum unterscheidet sich nun Shakspere im zweiten Akte von der Vorlage? Der erste Auftritt, in dem Katharina ihre Schwester gebunden hereinführt und schlägt, ist des Dichters freie Erfindung; wir können sie aber um der Charakteristik der beiden Mädchen willen unter keinen Umständen missen. Einmal zeigt sie uns einen wirklich zänkisch-boshaften Zug bei Katharina und zugleich, wie er in ihr Wesen gekommen ist. Die beleidigte weibliche Eitelkeit und ein gewisser Neid über die Bevorzugung der Schwester durch den Vater und Verehrer wirken zusammen und sind doppelt gefährlich bei ihr, da sie in der Entwickelungsperiode vom Mädchen zur Jungfrau steht, und falls nicht ein energisches Gegenmittel gegen diese schlimmen Keime angewandt wird, das zugleich ihre jugendlich-ungestümen Gefühle befriedigt, ist sie eine verlorene Kreatur. Dies einzige Rettungsmittel aber ist Petruchio. — Für Biancas Charakteristik ist der Vorfall insofern bezeichnend, als ihr sanftes allzu nachgiebiges Wesen ins rechte

Licht gerückt wird; denn hinter dieser äufseren Sanftmut sitzt ein Schelm verborgen, das fühlen wir aus den Worten heraus, wie sie über die Freier denkt; so wird denn der erste günstige Eindruck von ihr aus der ersten Szene etwas modifiziert, und wir sind früh genug auf ihr kokettes, launenhaftes Verhalten gegen Hortensio und Lucentio vorbereitet. — Bedeutungsvoll ist auch Baptistas Art des Eingreifens, der zu schwach ist, um seine ältere Tochter zu bändigen; so verstehen wir, wie Katharina ohne feste Erziehung entarten konnte, und Baptistas Klage: ‚Was ever gentleman thus griev'd as I?' ist ein unwürdiges Armutszeugnis für ihn.

Dem gleichzeitigen Erscheinen der drei Freier bei Baptista mit ihren Lehrern und Geschenken entspricht auch keine analoge Szene im alten Stücke, es hat aber seine Berechtigung besonders für die Kontrastierung Petruchios mit den übrigen Freiern. Erinnern wir uns daran, dafs Ferando in der Quelle Kate schon lange kannte und vor Beginn des Stückes mit Alfonso die Heirat besprochen hatte, so dafs weiter keine Worte zwischen ihnen nötig waren! Shakspere rückt uns alle diese Vorgänge vor Augen und bezieht sich, wenn irgend möglich, nicht auf Ereignisse, die aufserhalb der Handlung des Dramas liegen. Nur durch Hörensagen kennt Petruchio die Schönheit, Zanksucht und Mitgift Katharinas, und daraufhin erscheint er wagemutig bei ihrem Vater, um ihre Hand anzuhalten; er weifs, was er will, und ob die Frau weniger sympathisch ausfällt, ist ihm gleich, wenn sie nur reich ist. Auf passende Art führt er zugleich seinen Freund Hortensio als Musiklehrer für Katharina ein, und damit ist ein Versuch gemacht zu begründen, dafs dieser auch Katharina Musikunterricht erteilt, während Baptista doch nur für Bianca Zerstreuung gesucht hatte. Mit gesundem Selbstbewustsein beruft sich Petruchio dann auf seinen weitberühmten, reichen Vater und legt das ganze Gewicht seiner Persönlichkeit in die Wagschale, wenn er sagt:

> Signior Baptista, my business asketh haste,
> And every day I cannot come to woo.
> You knew my father well; and in him, me.

So geht er siegesgewifs auf sein Ziel los, und unbeirrt durch die Hindernisse, die ihm durch Katharinas Weigerung entgegen-

treten könnten, bespricht er mit Baptista die geschäftlichen Fragen über die beiderseitige Mitgift. — Und nun vergleiche man mit ihm die übrigen vier Freier! Zwei von ihnen — Hortensio und Lucentio — wagen es überhaupt nicht, in ihrer wahren Gestalt aufzutreten, sondern schleichen sich in einer Vermummung ein, und Gremio fleht als armer Bittsteller mit süfslichen Worten um die Gunst, seinen Lehrmeister anbieten zu dürfen, ohne zu wissen — und das wirkt hochkomisch — dafs dieser sein einzig gefährlicher Nebenbuhler ist; der Dumme verhilft seinem Feinde zum Siege. Die fingierte Werbung Tranios kommt hier noch weniger in Betracht, er mufs den Auftrag seines Herrn vollziehen und spielt seine Rolle als Lucentio mit Würde und Anstand. Er bittet um die Erlaubnis, sich mit zu der Schar der Verehrer Biancas rechnen zu dürfen und bringt als Geschenk Bücher und Laute mit. So hebt sich Petruchios markige Gestalt in wohltuendem Kontraste zu den Jünglingen, die im Weibe noch etwas Höherstehendes erblicken und bei seiner Verehrung der eigenen Würde vergeben, und darin ruht die Hauptbedeutung dieses Szenenteiles.

Wir kommen damit zu Katharinas Musikstunde, die Hortensio auf Baptistas Wunsch sofort begonnen hatte. Vergegenwärtigen wir uns deren Einfügung und Verlauf im Quellendrama! sie wurde von Polidor und Aurelius insceniert, um die Schwester von Kate zu befreien, spielte sich auf der Bühne selbst matt und effektlos ab und zwar nach Ferandos Werbung. Shakspere ändert in vierfacher Weise. Einmal ist es kein Diener sondern einer der Freier Biancas, der von Katharina mifshandelt wird, und durch diesen gröfseren Widerspruch der Wirklichkeit mit der ideellen, gedachten Vorstellung wird die komische Wirkung eine gröfsere. Dann verlegt der Dichter den Unterricht selbst hinter die Bühne; das hätte er, ohne etwas einzubüfsen, schon tun können, wenn er den Vorgang so liefs wie in der Vorlage, aber er konnte ihn nur in seinen Folgen zeigen, weil Katharina den Hortensio ganz anders behandelt: sie schlägt ihm die Laute über dem Kopfe zusammen, so dafs er durch das zerbrochene Instrument hindurchguckt. Das konnte unmöglich auf der Bühne vor sich gehen, die Folgen aber, dem Zuschauer vorgeführt, machen einen unwiderstehlichen, komischen Eindruck, denn wir haben uns Hortensio vorzustellen,

entweder mit blutendem Kopfe und erbärmlicher Miene oder sogar noch in der Laute steckend. Schliefslich verlegt Shakspere den Auftritt von der Zeit nach Ferandos Abreise unmittelbar vor Petruchios endgültige Werbung — denn dort nimmt sich die Musikstunde am Tage vor der Hochzeit eigenartig und unwahrscheinlich aus — und schildert zugleich die Wirkung auf Petruchio: er ist begeistert über die Heldentat seiner Braut, eine solche ihm ebenbürtige Kraftgestalt ist ganz nach seinem Geschmack, und entzückt bittet er um ein schleuniges Gespräch mit dem munteren Mädchen. — Ein für den herben Charakter Katharinas bezeichnender Zug tritt auch aus der Szene in ihrer starken Abneigung gegen die Musik hervor.

Der Zweck der Unterhaltung zwischen Ferando und Kate ist im alten Stücke schwer ersichtlich, denn die Hauptfrage der Werbung wird nur ganz flüchtig gestreift, und das kurze Zwiegespräch bewegt sich eigentlich nur in gegenseitig überbotenen Grobheiten, ohne dafs dadurch Kates Liebe erweckt oder sie durch Schmeicheleien milder gestimmt würde. Shakspere ändert hier durchgreifend. Zunächst macht Petruchio seinen Antrag in einer kecken Rede, die auch das kälteste Mädchenherz erwärmen mufs, so beredt weifs er ihre Schönheit und Tugend zu preisen; das wird Katharina zum ersten Male geboten, sie ist ganz verwirrt, und um diese Verlegenheit zu verbergen, greift sie zu einer Frechheit, und da Petruchio sofort auf diesen Ton eingeht, gewinnt sie schnell ihre frühere Sicherheit und Schlagfertigkeit in dem nun folgenden Wortgeplänkel wieder. Hier sind nun zwei feine, Shakspere eigentümliche Züge zu bemerken. Petruchio macht im Gespräch eine unanständige Anspielung, allein Katharina geht nicht nur nicht darauf ein, sondern will, um solchen Unannehmlichkeiten zu entgehen, forteilen, da hält Petruchio sie mit Gewalt zurück und bekommt dafür von ihr eine wohlverdiente Ohrfeige, die er ruhig hinnehmen mufs, denn er hat versichert, er sei ein Edelmann, und tatsächlich vergreift er sich im ganzen Drama nicht persönlich an ihr. Nachdem dann die Wortspaltereien noch eine Weile fortgesetzt sind, schwingt sich Petruchio abermals zu einer schwärmerischen Verherrlichung Katharinas auf: man habe ihm eine Hexe geschildert, und er finde das lieb-

lichste, sanfteste Wesen von der Welt, man habe ihm gesagt, sie hinke, und siehe da, den Vergleich mit Diana brauche ihr stolzer Gang nicht zu scheuen. Die wohlberechnete Wirkung auf Katharinas Eitelkeit bleibt denn auch nicht aus, das geht schon aus ihrer Antwort hervor: „Where did you study all this goodly speech?“ und den so errungenen Vorteil nutzt Petruchio weiter aus, indem er seinen felsenfesten Entschluſs kundgiebt, sie zu seiner Frau zu machen, ob mit, ob ohne ihren Willen.

Unglücklicherweise für diese Liebesszene, aber für die Handlung des Stückes gerade im rechten Augenblicke — denn wenn Petruchio und Katharina sich noch länger allein überlassen blieben, würde der Widerstand des Mädchens bald gebrochen und die Weiterentwicklung der Zähmung vor der Hochzeit illusorisch sein — kommt Baptista mit zwei Freiern hinzu, und sofort schlägt Katharinas Stimmung wieder um, psychologisch sehr wahr. In Gegenwart der fremden Zeugen wird ihr klar, daſs sie kurz vorher gewissermaſsen inkonsequent, im Widerspruch mit ihrem bisherigen Gebahren beinahe nachgiebig geworden wäre und so vielleicht den Spott der andern erregt hätte, und aus Beschämung und Trotz darüber und um jeden Verdacht der ihr selbst bewuſsten Liebe zu entkräften, läſst sie ihrer alten Wildheit wieder freien Lauf. Doch Petruchio läſst sich hierdurch nicht irre machen und aus der Fassung bringen; keck behauptet er, sie wären beide übereingekommen, am nächsten Sonntage zu heiraten, und seinem Vorsatze getreu, Katharina nicht nur wie das sanfteste Wesen zu behandeln sondern auch vor anderen so hinzustellen, begründet er ihren Widerspruch damit, sie hätten ausgemacht, nur unter vier Augen ihre Liebe auszutauschen, in Gegenwart anderer aber die Erboſsten zu spielen. Damit bricht er Katharinas störrischem Betragen eigentlich die Spitze ab, da dies künftighin nur als Gehorsam gegen ihren Bräutigam erscheinen muſs. Im Vergleich dieser Stelle mit der entsprechenden der Vorlage zeigt sich wieder Shaksperes Überlegenheit: keine Spur von den feinen Seelenregungen Katharinas ist dort zu finden, und die weitere Zähmung wird deshalb hinfällig, weil Kate erklärt, sie habe ihr Jungfernleben satt und wolle gern heiraten; dies plumpe Bekenntnis spart sich Shakspere und

drückt doch in dem Schweigen Katharinas viel mehr aus, in ihrem Widerstande die aufkeimende Liebe.

Im Folgenden läfst der Dichter mit gutem Grunde eine ganze Reihe von Szenen des älteren Stückes aus; denn wie wir bei dessen Besprechung gesehen haben, besitzt es verschiedene Szenen, die wir ohne Schaden für die Handlung streichen können, und solchen Charakters sind die hier folgenden. Höchst unkünstlerisch wird darin der Erfolg von Ferandos Werbung und die Ansetzung der Hochzeit zu verschiedenen Malen wiederholt; ja das Gespräch zwischen Ferando und seinem Diener rekapituliert nur die letzte Szene und ist für die Charakterzeichnung Ferandos insofern eine Inkonsequenz, als dessen Ernst und Energie durch die Frechheiten, die sich Sander gegen ihn herausnimmt, in ein zweifelhaftes Licht gerückt werden. Auch Sanders Monolog und die Spafsszene mit Polidors boy ist jeder inneren Beziehung zum Stücke bar. Weiter bringt das Gespräch zwischen Polidor und Sander nichts Neues, nur vage Entschlüsse und Rekapitulationen, keine Handlung. Dann ist der Dialog Polidors mit Aurelius betreffs des Musiklehrers an dieser Stelle völlig unmotiviert, und der hinzukommende Alfonso variiert abermals in ermüdender Weise die verflossenen Ereignisse; nur die Einführung des Aurelius bedeutet eigentlich einen Schritt weiter. Warum schliefslich Shakspere den hier sehr schwach und undramatisch ausgeführten Musikunterricht Kates im Anfang des zweiten Aktes vorwegnahm und wie er ihn umgestaltete, darüber siehe oben Seite 49!

Für diesen ganzen inhaltslosen, überflüssigen Szenenwust fügt Shakspere den Wettbewerb Gremios und Tranios um Biancas Besitz ein, der in seiner Art ein Meisterstück ist. Schon der Kontrast zwischen den beiden Freiern wirkt urkomisch: Gremio, das alte eingeschrumpfte Männlein, das jeder zarteren Regung unfähig, sich nur aus Eitelkeit mit seiner Liebe brüstet, und der schlaue, wagehalsige Tranio, dem zu Gunsten seines Herrn aus seiner Fantasie zahllose Schätze zuströmen. Das Zwiegespräch, in dem jeder seine Vorzüge rühmt, ist lebhaft, frisch, witzig, echt Shaksperesch; aber auch als ihm durch Baptista die nötige Wendung auf das Wesentliche, d. h. den Geldpunkt hin gegeben wird, behält der Humor noch

sein Recht. Wie treffend und wahr ist die launige Anspielung, die Tranio auf das Schicksal macht, das Bianca an der Seite Gremios erwartet, als dieser nach der Herbetung seiner Reichtümer geschlossen hat:

> And if I die to-morrow, this is hers,
> If whilst I live she will be only mine.

Er fafst das „only“ im moralischen Sinne, während es Tranio in seiner Entgegnung: „That „only“ came well in“, auf den Wert Gremios bezieht und damit beleuchtet, wie wenig Gremio trotz seiner Kostbarkeiten einer Frau zu bieten vermag. Nichtsdestoweniger überbietet er, um auch Baptista zu befriedigen, aus dem unerschöpflichen Borne seiner Einbildungskraft das Angebot Gremios mit geradezu fabelhaften Schätzen, so dafs jener, den Betrug nicht ahnend, ganz resigniert auf seinen Anspruch verzichtet, um sich gleich darauf noch einmal an einen Strohhalm zu klammern, d. h. die Möglichkeit, dafs Tranios Vater nicht einwilligt. In diesem letzten Motive, der Bedingung Baptistas, ist der Unterschied vom alten Stücke wieder handgreiflich. Dort fragt Alfonso nach Kates Hochzeit beiläufig den Aurelius, ob er seinem Vater schon von seiner Liebe geschrieben habe und ob jener einverstanden sei; nirgends hören wir etwas von einer Bedingnng, dafs Aurelius' Vater die Mitgift kontraktmäfsig regeln solle, sondern der Betrug mit Philotus wird einfach auf diese Worte hin ins Werk gesetzt. Bei Shakspere ist alles klar. Da Baptista ausdrücklich sich ausbedingt, Tranios Vater solle Bianca sein ganzes Vermögen verschreiben, so ist Tranio gezwungen, entweder einen gefälschten Schein herbeizuschaffen oder einen falschen Vater; er wählt den letzten Ausweg, und zwar aus eigenem Antriebe, wohingegen Valeria nur im Auftrage seines Herrn handelt.

Zu Akt II.

Sehen wir, wie weit die Handlung im zweiten Akte gefördert ist! Petruchio hat insofern mit seiner Werbung Erfolg gehabt, als die Hochzeit angesetzt ist, aber wir wissen nicht, ob Katharina selbst endgültig einwilligt, bisher haben wir aus ihrem Munde noch keinerlei Gewähr dafür, und selbst wenn Petruchio einen solchen Eindruck auf sie gemacht hat, dafs sie sein Weib werden möchte, so ist damit zwar der erste

Schritt zu ihrer Besserung getan, aber die eigentliche Zähmung bleibt noch als eine Aufgabe für die späteren Akte zurück. In der Vorlage vermissen wir dies Moment der Spannung, wie sich die Widerspenstige verhalten wird, ganz; die heiratslustige Kate hat ja schon offen vor dem Publikum ihre Einwilligung zur Vermählung gegeben, so dafs in uns keinerlei Erwartung besteht, wie sie sich noch verhalten könnte; sicher und gleichgültig sehen wir der Entwicklung entgegen. — Ebenso ist die Parallelhandlung fortgeschritten. Lucentio und Hortensio haben es soweit gebracht, dafs sie als Lehrer verkleidet, ihrer Geliebten nahen dürfen, während Gremio und Tranio formell um deren Hand angehalten haben. Wer sie bekommt, ist vorläufig noch unsicher, doch haben Tranio und Lucentio die meisten Aussichten, da sie sich verbündet in ihre Aufgabe geteilt haben; die Entscheidung wird von Lucentios Eindruck auf Bianca und von Tranios Schlauheit abhängen. Zugleich erweckt in uns der Plan Tranios, durch einen falschen Vater seine Lügen zu beglaubigen, die Erwartung eines neuen Konfliktes. In der Quelle fehlt auch in dieser Hinsicht jede Verwicklung: Polidor und Aurelius lieben je eine der jüngeren Schwestern, keine Hindernisse türmen sich vor ihnen auf, kein Nebenbuhler macht ihnen den Rang streitig; auch die Verkleidung des Aurelius und Sanders, ein unbegründeter Mummenschanz, erregt keinerlei Besorgnis für eine ernstere Streitigkeit.

Dritter Akt.

Szene 1.

In Biancas Gegenwart streiten sich der Sprachlehrer Lucentio und Hortensio, der Musiklehrer, wer den ersten Unterricht geben soll. Bianca entscheidet schliefslich dahin, dafs Lucentio beginnen und Hortensio, wenn er mit Stimmen fertig sei, fortfahren solle. Gesagt, getan! Lucentio interpretiert einen lateinischen Text aus Ovids Heroides derart, dafs er als Erklärung der lateinischen Worte seine wahren Verhältnisse und seine Liebe beichtet, und Bianca giebt zwar ihrem Mifstrauen Ausdruck, macht ihm aber doch Hoffnung. Unterdessen kommt Hortensio wieder an, nachdem er schon einmal zurückgewiesen ist, und beginnt gleichfalls den Unterricht, indem er seine Schülerin eine von ihm verfafste Liebestonleiter vorlesen läfst, die bei ihr leider keinen Anklang findet. In dem Augenblick wird Bianca abgerufen, um Katharina bei den Vorbereitungen zur Hochzeit zu helfen, und überläfst Hortensio seiner berechtigten Eifersucht.

Diesem ersten Auftritt des dritten Aktes entspricht im älteren Drama die Liebesszene zwischen Aurelius und Polidor einer-, Philema und Emelia anderseits. Diese zeigte uns, dafs beide Paare in ihrer überschwenglichen Liebe einig sind, anstatt uns zu erklären, wie sie es geworden sind; statt Handlung bringt sie also wieder nur die Reflexe einer solchen, obendrein in undramatischer Form; noch weniger ist aus den leeren Worten ohne Inhalt für die Charakteristik gewonnen. So konnte Shakspere die Szene nicht herübernehmen und schuf mit Recht an dieser Stelle etwas ganz Neues. — Diese Musikstunde bildet eine Parallele zur Schlufsszene des zweiten Aufzuges, mit der sie durchaus in innerem Zusammenhang steht. Dort hatten Gremio und Tranio mit rein materiellen Vorzügen Biancas Besitz zu erkämpfen versucht, und vom materiellen Gesichtspunkte aus hatte Baptista sich für Tranio entschieden, hier legen die beiden wirklich Verliebten, Lucentio und Hortensio, das Gewicht ihrer Persönlichkeit vor Bianca selbst in die Wagschale, und diese wählt den geistig überlegenen Lucentio. Auch der Aufbau beider Szenen ist ganz derselbe: zuerst Streit beider Gegner, dann vorläufige Schlichtung, dort durch Baptista, hier durch Bianca, erneuter Wettstreit und fast sichere Entscheidung. — Abgesehen von der vorzüglichen Komik, dem neckischen, frischen Tone, der in dem ganzen Auftritte herrscht, liegt die Bedeutung auch in der Charakteristik. Lucentio zeigt sich zuerst als der sieghafte Liebeswerber, der jeden Nebenbuhler durch sein sicheres, kühnes Auftreten ausstieht; er kennt die Weiber und weifs, wie ihre scheinbaren Weigerungen aufzufassen sind. Denn Bianca erscheint hier, allein mit Männern, nicht von jener harmlosen, gutmütigen Seite, von der wir sie bisher kannten. Aus dem Streit der beiden zieht sie sofort für sich den Vorteil, indem sie auf ihre ehrfurchtgebietende Stellung aufmerksam macht, sie kennt ihren Einflufs ganz genau und sucht ihn wie alle Frauen, die viel von Männern verehrt werden, launisch geltend zu machen. — Auf die originelle Liebesinterpretation geht sie gelehrig ein, und dafs sie trotzdem Bedenken gegen Lucentio äufsert, zeugt von Shaksperes feiner Beobachtung und Menschenkenntnis; denn ihre zweifelnde Zurückhaltung ist nur äufserlich und konventionell, in Wahrheit hat sie sich schon für Lucentio ent-

schieden, und ihr: „Despair not!“ enthält eine direkte Zusage.[1]) In ähnlichen Fällen mufs man eben das Gegenteil von dem heraushören, was die Frauen sagen. In dem Bewufstsein, dafs sie schon zu weit gegangen ist, hält sie es auch für nötig, sich bei den Lehrern für ihr freies Benehmen zu entschuldigen; und wie schnippisch weist sie dann Hortensios Liebeserklärung ab! Dieser spielt eine ziemlich traurige und doch lächerliche Rolle. Nicht genug damit, dafs er warten mufs, bis die andern fertig sind, wird er noch mit beleidigenden Ausdrücken zurückgewiesen, und als ihm schliefslich vergönnt wird, zu Worte zu kommen, begeht er den Fehler, nicht wie Lucentio seine Liebe selbst zu erklären, sondern in pedantischer Weise Bianca seine Liebestonleiter lesen zu lassen. Die natürliche Folge ist, dafs er kurz und bündig abgewiesen und seiner quälenden Eifersucht überlassen wird, während Lucentio triumphierend abzieht. — Zu bemerken ist hier noch, dafs in der Vorlage Alfonso selbst seine Töchter abruft und so ohne Szenenwechsel auf die Bühne kommt, während hier nur ein Diener erscheint und dann nach dem Szenenwechsel eine neue Gesellschaft auftritt.

Szene 2.

Ein Teil der Hochzeitsgesellschaft harrt in ängstlicher Spannung auf das Erscheinen des Bräutigams; Katharina selbst ist ganz untröstlich und ergeht sich in den schwersten Vorwürfen, dafs man ihr einen solchen ungeschliffenen Mann aufgezwungen habe, und Tranios beruhigende Worte verhallen ungehört. Da kommt Biondello hereingestürzt und meldet unter allerhand dummen Späfsen, dafs sein Herr in dem liederlichsten Anzuge auf einer mit unzähligen Krankheiten behafteten Schindmähre angeritten käme und Gremio in demselben verrückten Aufzuge. Die so Geschilderten kommen auch in diesem Zustande herein, und kein Bitten und Flehen hilft, Petruchio will, so wie er ist, seine Kate heiraten; ohne auch nur einen Grund anzugeben für seine Verspätung und Narrentracht, eilt er fort zur Trauung. Die Stille im Hause benutzen Tranio und Lucentio, um weitere Pläne für ihre Zwecke auszuhecken; jener erklärt, er wolle einen Ersatzmann für Lucentios Vater stellen, der Baptista sein imaginäres Vermögen verschreiben solle, dieser ist leidenschaftlicher, unbesonnener und möchte sich am liebsten heimlich mit Bianca trauen lassen, wenn es die Späheraugen Hortensios zuliefsen. Noch während Tranio seiner Zuversicht

[1]) Die lateinische Stunde zeigt grofse Ähnlichkeit mit einer Szene aus einem Morality-play vom Jahre 1590 „The Three Lords and Three Ladies of London“, die Shakspere als Vorbild gedient haben kann.

Ausdruck verleiht, kehrt Gremio von der Trauung heim und berichtet entsetzt, wie wild und roh sich Petruchio dort benommen, wie er den Priester geschlagen, den Kelch höhnisch ausgetrunken und die Monstranz dem Küster ins Gesicht geworfen habe, um die ganze Zeremonie mit einem lautknallenden Schmatz auf Katharinas Lippen zu beenden. Die Rücksichtslosigkeit Petruchios erreicht aber ihren Gipfel, als er, kaum aus der Kirche zurückgekehrt, die Rosse zu satteln befiehlt zum Aufbruche nach seinem Landhause. Alle flehen ihn an, doch wenigstens zum Festmahle zu bleiben, sogar Katharina bittet ihn zum ersten Male, umsonst, er bleibt halsstarrig, entführt die sich sträubende junge Frau mit Gewalt und überläfst die verdutzte Gesellschaft ihren Betrachtungen. Tranio und Bianca müssen den Platz des jungen Ehepaares ausfüllen.

Im alten Stücke ist Alfonso besorgt über Ferandos langes Ausbleiben, und Polidor sucht nach ein paar Entschuldigungsgründen, aber keinerlei Spannung, weder bei den Handelnden, noch beim Zuschauer; die Gefühle sind nur schwach angedeutet, schlummern gewissermafsen noch in der Brust der Personen. Shakspere weckt sie zu gewaltigen Leidenschaften, unter seiner Hand werden die wenigen Andeutungen zu einer dramatisch aufregenden Szene. Enttäuschung und Angst, Scham und Eifersucht, Wut und Mitleid, Selbstanklage und Vorwürfe, das alles wühlt hier durcheinander und reifst uns zu unmittelbarster Teilnahme fort. Und wie wird dies erreicht? Einfach dadurch, dafs Katharina den Mittelpunkt der Szene bildet und zwar im Kreise ihrer nächsten Angehörigen. — Alle stehen festlich geschmückt zur Hochzeitsfeier in peinlichster Erwartung: die Hauptperson fehlt, der Bräutigam. Der Vater ist ernstlich besorgt, dafs er ganz ausbleiben könnte, und was für einen schimpflichen Hohn würde das für sie alle bedeuten! Wie Trost und Hilfe suchend wendet er sich an seinen zweiten Schwiegersohn Tranio. Statt seiner bricht aber Katharina in die heftigsten Anklagen aus: nur sie allein würde von der Schande getroffen ohne ihre Schuld, denn man habe sie zur Verbindung mit diesem rohen Gesellen gezwungen, der womöglich hundert Mädchen die Ehe verspräche, und sie im letzten Augenblick in Schimpf und Schande sitzen liefse. So würde es auch ihr gehen, alle Welt würde mit Fingern auf sie weisen. In solchen Ausdrücken spricht nur eine leidenschaftliche, in ihrer Liebe aufs schwerste getäuschte und beleidigte Seele, die sich schon ganz in den Gedanken der Vereinigung mit dem

Manne hineingelebt hat. — Gegen diesen Schmerz sind denn Tranios Vernunftgründe, dafs Petruchio als Ehrenmann sein Wort einlösen werde, machtlos, die Unglückliche hat nur die eine Klage:

„Would Katharine had never seen him thongh!"

und bekennt damit, dafs sie Petruchio wirklich liebt; weinend stürzt sie hinaus, um allein zu sein, nur die mitfühlende Bianca folgt ihr; denn mag sie auch noch so schlecht von ihrer Schwester behandelt sein, sobald sie jene leiden sieht, und leiden aus Liebe, gewinnt das Mitleid, die weibliche Kardinaltugend, die Oberhand. Sogar Baptista, der bisher noch kein günstiges Wort über Katharina gesprochen, hat hier die ersten Worte der Teilnahme, auch ihn rührt solcher Schmerz. — Dafs Katharina gerade in diesem Augenblicke die Bühne verläfst, zeugt davon, welch feines Gefühl Shakspere für das Eindrucksvolle hatte, denn die Leidenschaft konnte er nicht wohl steigern, wenn sie nicht lächerlich werden sollte, und so wird im Zuschauer der nachhaltigste Eindruck erzielt, indem die Fantasie sich noch weiter mit der Unglücklichen beschäftigt.

Im Folgenden schiebt Shakspere einen längeren Bericht ein. Während in der Quelle Petruchio unangemeldet erscheint, kündigt uns hier Biondello nach einigen trivialen Wortverdrehungen Petruchios Auftreten an mit einer bis ins Einzelne peinlich genauen Beschreibung seines nachlässig gaunerhaften Aufzuges und einer Aufzählung sämtlicher Pferdekrankheiten, die sich an seinem Gaule vereint finden. Ebenso wird dann Gremios strolchartige Tracht beschrieben. Wozu nun diese epische Breite bei einem so nebensächlichem Gegenstande, die nach unserem modernen Empfinden etwas zu weit geht? In der Tat ist die realistische Darstellung zu weit getrieben, zumal wir alles aufser dem Pferde kurz darauf selbst vor Augen haben; aber immerhin mag die im Einzelnen künstlerische Ausmalung in Shaksperes Zeit ein dankbares Publikum gefunden haben, vorzüglich unter den „Gründlingen des Parterres", und die Häufung aller denkbaren Pferdekrankheiten wird wohl bei den edlen Herren in den Logen, zu deren Liebhabereien die Pferde gehörten, einen Beifallssturm hervorgerufen haben, denn sie kannten alle diese Gebrechen und konnten sich

ausmalen, wie ein damit behaftetes Rofs aussah. — Möglich ist auch, dafs der Dichter nach den kurz vorhergehenden Erregungen nicht sofort zu dem tollen Treiben Petruchios übergehen wollte, um die Zuhörer nicht zu plötzlich aus den soeben erweckten Gefühlen herauszureifsen und um einen allmählichen Übergang zu gewinnen. Wen dann die endlosen Schilderungen nicht interessierten, konnte seinen Gedanken noch nachhängen und hatte einen nachhaltigen Eindruck von Katharinas Zerknirschung. — Mit einem kurzen heiteren Liedchen Biondellos werden wir dann in die richtige Stimmung für Petruchios Erscheinen versetzt.

In den nächsten Handlungen weicht Shakspere nur ganz wenig vom alten Drama ab; Petruchios Tracht und die erfolglosen Bitten der Anwesenden, sich umzukleiden, sind ebenso wie dort. Nur die Begründung Petruchios für seine Verspätung und die Art seines Kommens ist verschieden. Ferando erklärt sein Zuspätkommen gar nicht, und es ist deshalb nicht nötig, weil man noch nicht lange auf ihn gewartet hat; bei Shakspere erregt Petruchios langes Ausbleiben viel böses Blut, und auf Befragen giebt er die etwas dunkle Entschuldigung, er sei aus einem sehr wichtigen Grunde ferngeblieben, den alle anerkennen würden; wir ahnen, dafs es der Anfang der Erziehung Katharinas ist. Ferando ferner motiviert seine Betteltracht damit, dafs er auf Prügeleien mit seiner Frau gefafst sei und dabei seine guten Kleider nicht verderben möchte; Petruchio kann solche Raufgedanken nicht aussprechen, das wäre gegen seinen Plan, Katharina nur wie ein gutes, sanftes Mädchen zu behandeln, und er nennt einfach gar keinen Grund:

To me she's married, not unto my clothes!

und verlangt kurz und bündig Katharina zu sehen und mit ihr getraut zu werden. Absichtlich aber wird dies Wiedersehen nicht auf der Bühne geschildert, denn dadurch würde das Mitleid, das wir vorher mit Katharina empfunden haben, wieder ins Lächerliche gezogen werden, was die wahre Teilnahme nur abschwächen konnte. In der Vorlage ist dies Zusammentreffen auch völlig überflüssig: Kate schilt ihren Bräutigam aus, und dieser feiert sie im Widerspruch zu seiner kampflustigen Stimmung in einer überschwenglichen Rede; da war

auch keine Stimmung zu verderben, kein tieferer Eindruck zu zerstören.

Während der Trauung schiebt das Quellenstück eine Spafsszene zwischen Polidors boy und Sander ein, die ja als solche einiges Interesse bietet, aber aufserhalb jeder Beziehung zur Handlung steht. Mit Fug und Recht mufste Shakspere sie streichen und fügt dafür an ihre Stelle eine Unterredung, die die Nebenhandlung einen Schritt weiter bringt. Wir erfahren, dafs Tranio nunmehr fest entschlossen ist, einen falschen Vater für Lucentio ausfindig zu machen, der den Heiratskontrakt unterzeichnen soll, und dafs der leidenschaftliche, listige Lucentio im Notfalle zum Äufsersten greifen will, nämlich Bianca heimlich heiraten, wenn nicht Hortensio dabei hinderlich ist. — Soweit verstehen wir Shaksperes Änderung, aber die nun folgende Schilderung Gremios von der Unverschämtheit Petruchios bei der Trauung überschreitet entschieden das Mafs des Erlaubten. Bis zu dieser barbarischen Rohheit, die keine Scheu vor den heiligsten Gebräuchen der Kirche kennt, brauchte der Dichter Petruchios Zähmungsverfahren nicht zu treiben. Freilich die Schar der edlen Weltmänner, die jeder Religion unfähig, zu Spott und Hohn aufgelegt waren, mag dabei vor Freude gejauchzt haben; unkünstlerisch ist und bleibt diese Beschreibung, und auf der Bühne gegeben, hätte der Vorgang abstofsend gewirkt. Überhaupt wenn Petruchios Gebahren bisher verständlich und seine Frechheit immerhin mafsvoll war, so kommt von diesem Zeitpunkte an ein farcenhaft übertriebener Zug in sein Benehmen; bislang war die heilsame Wirkung seines Verfahrens auf Katharina erklärlich, jetzt wird sie unglaublich durch die fantastische Übertreibung, die der realen Bedingtheit entbehrt.

Im nächsten Auftritt verbesserte Shakspere die Vorlage wieder durchgreifend. Die Wortwitze und anderen Späfse Sanders konnte er ohne Gefahr aufgeben und dafür mehr Gewicht auf die Hauptpersonen und deren Charakterentwicklung legen. Kate im alten Stücke widersetzt sich, als sie von Aufbruch hört, und folgt trotzdem wenige Minuten später ihrem Gemahl, wahrscheinlich überredet durch dessen Versprechungen. Katharina dagegen hat ihren Herrn schon kennen gelernt, und in dem Gefühl, dafs sie ihm gegenüber zu schwach ist, bittet sie ihn ganz bescheiden zu bleiben, die stolze, widerspenstige

Katharina, die sich noch vor niemandem gebeugt hat, bittet hier den Mann, der sie kurz vorher noch schwer gekränkt. Es ist ein entscheidender Wendepunkt für Katharinas Charakter: das dem Weibe ganz natürliche Gefühl der Ohnmacht und Schwäche gegenüber dem Manne bricht nicht nur innerlich in ihr durch, sondern sie bekennt es auch offen, und damit ist der Hauptzweck der Zähmung eigentlich schon erreicht, nur bleibt noch übrig, dafs sich ihr Gehorsam in jedem einzelnen Falle bewährt. Denn als Petruchio ihre wiederholten Bitten überhaupt nicht beachtet und unbarmherzig die Pferde vorzuführen befiehlt, da bricht mit psychologischer Notwendigkeit ihr Stolz, der die höhnische Abweisung ihrer Bitte als Demütigung empfinden mufs, wieder durch, und in energischen Worten macht sie ihrem Zorn Luft: nie und nimmer wolle sie einem solchen wahnsinnigen Ehemanne folgen. Und wie verhält sich Petruchio in dieser schwierigen Lage? einfach göttlich humorvoll! Ferando weifs seine Kate nicht anders zur Abreise zu bewegen, als das er ihr schöne Versprechungen macht, die er nicht hält, aber so erzieht man keine Frauen. Petruchio, seinem Grundsatze treu, sie nur wie ein gutes Weib zu behandeln, tut, als höre er gar keine Widerrede, und greift nur ihre letzten Worte auf: die Gesellschaft solle ihrem Befehle gehorchen und das Mahl beginnen; Katharina selber müsse mit ihm gehn, denn sie sei sein ein und alles. Aus diesen beinahe begeisterten Worten soll sie heraushören, dafs es ihm nicht blofse Laune, sondern ernstlich an ihr gelegen sei. Als er vollends in einem neuen Anfluge von Humor, die wahre Sachlage verdrehend, Grumio vom Leder zu ziehen und Katharina herauszuhauen befiehlt und er selbst sie gegen eine Million schützen will, da folgt sie nur noch halb gezwungen, halb freiwillig.

Den letzten Teil der zweiten Szene konnte Shakspere wieder zum Besten des Ganzen auf wenige Reihen reduzieren; denn die Ansichten der zurückbleibenden Hochzeitsgesellschaft über Ferando und Kate in The Taming of a Shrew sind ziemlich müfsig oder widersprechen sich, wie z. B. Polidors Worte:

I am in dout ere halfe a month be past
Hele curse the priest that married him so soone.
And yet it may be she will be reclaimde,
For she is verie patient grone of late.

Wozu verspricht Polidor auch, Petruchio auf seinem Landsitze aufzusuchen? Alfonsos Ermahnungen an Aurelius endlich, seines Vaters Einwilligung zur Hochzeit einzuholen, konnte Shakspere deshalb nicht verwerten, weil der Punkt schon am Schlufs des zweiten Aktes erledigt war. So sprechen denn in unserem Stücke die Zurückbleibenden ganz kurz ihre Vermutungen aus, ob Katharina oder Petruchio unter den Pantoffel kommen wird, und Baptista giebt dem Gespräch eine heitere, mehr aktuelle Wendung, indem er den vermeintlichen Lucentio auffordert, mit Bianca die leeren Plätze des Ehepaares einzunehmen.

Zu Akt III.

Blicken wir zurück, was der dritte Akt Neues gebracht hat, wie unsere Erwartungen eingetroffen sind! Die Haupthandlung zunächst ist zu einem gewissen Abschlufs gelangt. Trotz oder gerade wegen seiner Rücksichtslosigkeit ist es Petruchio gelungen, nicht nur Katharinas Besitz, sondern auch ihre Liebe zu gewinnen, und mehr, ihr störrisches Wesen zum Teil auszutreiben. Die Aufgabe der beiden letzten Akte kann nur noch sein, Beweise für ihren Gehorsam auch in der Ehe zu bringen; dafs diese gut ausfallen werden, dafür bietet der dritte Akt die Gewähr. Die Stelle, wo Petruchio seine Katharina mit gezücktem Schwerte entführt, bedeutet somit den Höhepunkt des ganzen Dramas, eine Steigerung ist nicht gut möglich; da aber zugleich die Lösung darin liegt, so erlahmt unser Interesse an den folgenden Geschehnissen merklich. Im alten Stücke kann man von einer Verwicklung und Lösung im eigentlichen Sinne nicht reden: schon im zweiten Akte hatte ja Kate zugegeben, sie werde Ferando heiraten, und nirgends platzen die Leidenschaften aufeinander, immer wenn Kate opponiert, überredet Ferando sie jedesmal mit Güte, so z. B. zur Trauung und zum Aufbruch, und ganz im Widerspruch zu seinem bisherigen Charakter geht er in den späteren Szenen zu einem anderen Verfahren über. Auch die Nebenhandlung der Vorlage ist in demselben seichten Fahrwasser weitergetrieben: Polidor befindet sich noch im ungestörten Besitz seiner Emelia und Aurelius in dem seiner Phylema. Überraschungen stehen uns von dieser Seite nicht mehr bevor und

wenn, dann unmotivierte. Wie unendlich viel dramatischer ist auch hier Shakspere! Lucentio einerseits hat den Rivalen Hortensio überwunden und Biancas Herz gewonnen, Tranio anderseits ist von Baptista als Schwiegersohn anerkannt, wenn er seines Vaters Bescheinigung bringt. Die Schwierigkeiten sollen dadurch ausgeglichen werden, dafs Tranio einen falschen Vater stellt und Lucentio Bianca heimlich heiratet, doch wird die Verwicklung so nicht gelöst, sondern eher auf die Spitze getrieben. Über kurz oder lang mufs der Betrug herauskommen, dafs Tranio in Wahrheit der Diener und Lucentio der Herr ist. Wie dies Dilemma gelöst wird, erfüllt uns mit gröfserer Spannung als die Weiterführung der Haupthandlung. Auf diese Weise ersetzt im vierten und fünften Akte die Parallelhandlung die matt ausklingende Zähmungsgeschichte.

Vierter Akt.

Szene 1.

Die erste Szene des vierten Aktes versetzt uns in Petruchios Landhaus. Ganz verfroren, aber doch in guter Laune, kommt Grumio gerade an, der von seinem Herrn vorausgeschickt ist, für einen würdigen Empfang zu sorgen. In einem sehr komischen Gespräch mit dem Diener Kurtis erfahren wir nach und nach aus seinem Munde, was dem jungen Paare unterwegs passiert ist, wie Katharina vom Pferde gestürzt und er, Grumio, dafür geprügelt sei trotz ihrer Fürbitte. Während er noch der ganzen übrigen Dienerschaft Anweisungen giebt, erscheinen plötzlich die Erwarteten, und da nichts zugerüstet ist, fährt Petruchio energisch dazwischen. Dem Diener, der ihm die Stiefel auszieht, versetzt er eine Ohrfeige, ebenso dem andern, der aus Versehen die Wasserkanne fallen läfst; die Speisen aber, welche man aufgetragen hat, hält er für verbrannt und wirft sie den Leuten an den Kopf. Vergeblich sucht Katharina ihren Mann zu beschwichtigen, er bleibt dabei, er dürfe solche schädliche angebrannte Sachen nicht geniefsen, die einen leicht zornig machten, und nolens volens führt er seine Frau mit hungrigem Magen ins Brautgemach. Auch ein Stimmungsbild aus der Brautnacht zeigt uns der Dichter. Wir erfahren aus einem kurzen Dialoge der Diener, dafs Petruchio seiner Frau auch jetzt noch keine Ruhe läfst, dafs sie ihn haben schimpfen und fluchen hören. Da, bei diesen Worten, kommt er selbst heraus und entwirft nun einen vollständigen Plan von seiner Erziehungsmethode. Wie materialistisch er die Frage auffafst, zeigen die Vergleiche, die er heranzieht. Nicht genug damit, dafs er Katharina wie einen zur Beize abzurichtenden Falken hat hungern lassen, auch während der Nacht will er ihr keinen Augenblick zum Schlafe gönnen, will aus scheinbarer Besorgnis um sie das Bett in

Unordnung bringen, sie durch Schnarchen wachhalten und so durch physische Erschöpfung gefügig machen.

Der entsprechende Auftritt der Vorlage stellt in seinem ersten Teile eine Belehrung Sanders an drei Diener dar, in der er erzählt, in welchem Aufzuge Ferando zur Hochzeit gekommen, wie er sofort aufgebrochen sei, und dafs er an Wildheit seiner Frau nicht nachstände, lauter Tatsachen, die wir kurz zuvor selbst mit erlebt haben und die besser nicht wiederholt wären. Wenn Sander schliefslich noch darauf hinweist, dafs die Herrschaften sofort kommen könnten, so ist auch das überflüssig, da sie im selben Augenblicke schon hereintreten. Kurz das Gespräch bringt nichts Neues, und da es auch jeder Komik bar ist, kann man es ohne Gefahr für den Zusammenhang streichen. Bei Shakspere hat es den fünffachen Umfang, und doch können wir nichts daraus missen, einmal wegen der Entwicklung der Handlung und dann wegen der Komik, die hier unmittelbar zur Charakteristik beiträgt und sich infolge ihrer innigen Verbindung mit dem Drama nicht herausschälen läfst. Welche köstliche Figur giebt der kleine, erbärmlich durchfrorene Grumio ab, wie er mit klappernden Zähnen seine Lage von der humoristischen Seite auffafst und sich damit tröstet: „Considering the weather, a taller man than I will take cold.“ Dann folgen in munterem Tone Schlag auf Schlag die kleinen Wortgefechte, Späfse und Wortwitze mit Kurtis, der auch nicht auf den Mund gefallen ist, wobei wir zwischendurch etwas mehr über die Reiseerlebnisse Petruchios und Katharinas hören. Natürlich fühlt sich Grumio in dem ihm anvertrauten Posten ungeheuer wichtig und erkundigt sich mit hochernster Amtsmiene danach, ob alles zum Empfang vorbereitet ist. Seine Frage mit dem schönen doppelten Wortspiele: Be the jacks fair within, the jills fair without? läfst uns zugleich einen Einblick darein tun, wie sich die Dienerschaft ihre freie Zeit vertrieben hat. Wer könnte dann ernst bleiben, wenn Grumio seinem Kollegen, der ihm das Ohr hinhält, um die Geschichte zu hören, eine Ohrfeige giebt und dann erklärt, es sei eine gefühlvolle Geschichte. Schliefslich ist auch die ganze Einkleidung der Erzählung sehr komisch, indem Grumio tut, als wolle er dem neugierigen Kurtis nichts erzählen, aber doch den

Mund nicht halten kann und mit dem ersten Vorsatze alles ausplaudert. Das Neue und Wertvolle, das wir aus dem Bericht erfahren, ist das Verhalten Katharinas. Als sie unterwegs gestürzt ist und hülflos unter dem Pferde gelegen hat, da hat sie mitleidig für den unschuldig verprügelten Grumio bei Petruchio um Gnade gebeten, ihres eigenen Unglücks nicht achtend; also sie ist noch weicheren Regungen zugänglich, das Mitleid noch nicht in ihr unterdrückt, eben darum aber ist ihre spätere Dressur ein Unding.

Die günstigste Gelegenheit, sich in seiner Würde zu zeigen, bietet sich Grumio, als er die ganze Dienerschaft zusammengerufen hat und sich als ihr Herr aufspielt, der für alles aufkommen mufs. Diese Situation wird um so wirkungsvoller ins Lächerliche gezogen, da gleich darauf bei der Ankunft des wahren Herrn trotzdem nichts nach Wunsche ist und Grumio, durch dessen Scheltworte wenig eingeschüchtert, durch unwahre, faule Ausreden die Verantwortlichkeit von sich abzuwälzen sucht. — Das alles ist Shaksperes Erfindung, die Vorlage bietet nichts von diesen feinen komischen Schattierungen; ebenso haben wir dort im Folgenden nur die nackten Handlungen: Ferando schlägt den Diener, der ihm die Stiefel auszieht, wirft den Tisch mit den angeblich verbrannten Speisen um und lockt Katharina mit einem zweideutigen Versprechen in die Kammer. Shakspere fügt hier und da Kleinigkeiten hinzu, die die vorwaltende Stimmung wesentlich verdeutlichen und vertiefen. Zunächst ist Petruchio in übermütiger, fröhlicher Laune, er singt, verteilt Prügel und will Katharina gern ebenso lustig sehen; durch diese ausgelassene Fröhlichkeit erscheinen die Roheiten in etwas milderem Lichte und verlieren dadurch, dafs sie ins Komische gezogen werden, etwas von ihrem abstofsenden Charakter. Katharina stellt ihre eigenen Betrachtungen an: wenn ihr Mann fröhlich gelaunt schon so rauflustig ist, wie mag er dann erst wüten, wenn er wirklich böse ist! Deshalb will sie bescheiden vorbeugen, bittet um Nachsicht für den Diener, der die Wasserkanne aus Versehen hat fallen lassen, und sucht Petruchio über das Essen zu beruhigen. Alles umsonst, jener bleibt bei seiner Behauptung, verspricht ihr auch nicht wie Ferando Ersatz, sondern stellt ihr eine hungrige Nacht in Aussicht, doch wohl bemerkt, nicht in der Absicht, sie zu

quälen, nein nur besorgt, sie möchte von dem verbrannten Essen krank werden. — Dafs Shakspere am Schlufs die szenarische Bemerkung der Quelle: „Manent seruing men and eate vp all the meate," ausgelassen hat, ist zu bedauern, sie hätte den richtigen komischen Abschlufs und die Entschädigung der verprügelten Diener gebracht.

Der Meinungsaustausch der Diener über Petruchio bedeutet eine entschiedene Verschlechterung gegenüber der Vorlage; denn alles was sie sagen, hören wir ja in derselben Szene viel ausführlicher und zusammenhängender aus Petruchios eigenem Munde; auch die Komik fehlt völlig, wenn man nicht als solche auffassen will, dafs Kurtis an Katharinas Kammertür gehorcht hat. Das ältere Stück bringt dagegen einen feinen launigen Zug für die Charakteristik der Dienerschaft besonders in ihrem Verhältnis zu Sander. Der eine Bediente rühmt sich nämlich schadenfroh, wie er über die Ohrfeige gelacht habe, die Sander für sein Stiefelausziehen bekommen habe, dieser aber, um nicht nur der Verlachte zu sein, stellt es so dar, als habe er seines Herrn Fufs absichtlich verrenkt. Unglücklicherweise tritt in diesem Augenblick Ferando unbemerkt ein, hört die letzten Worte und prügelt wütend darüber die Burschen hinaus. Herübergenommen hat dafür Shakspere den Vergleich mit der Falkenabrichtung und alles andere im Einzelnen weiter ausgeführt. Was schon oben gesagt ist, bestätigt auch dieser Monolog Petruchios wieder: wir entfernen uns im Punkte der Zähmung immer mehr vom realen Leben und der Wahrscheinlichkeit. Durch eine derartige Ermüdungskur ist wohl ein Tier zu zähmen, aber kein Mensch, auch keine Frau; die tiefer empfindende Katharina vollends kann dadurch unmöglich zu der sanften, liebenden Gattin werden, die sie am Schlufs des Dramas ist. Freilich kommt hier noch ein anderes Moment hinzu, das sich auf die Vorgänge der Brautnacht bezieht und eventuell entscheidend mitwirken würde, allein darüber liegt ein Dunkel gebreitet, so dafs man keinerlei Schlüsse daraus ziehen kann.

Szene 2.

Wir werden nach Padua zurückversetzt. Tranio hat es so einzurichten gewufst, dafs er mit Hortensio ein trautes Beisammensein Lucentios und Biancas belauscht und dadurch die Eifersucht des Rivalen geschürt hat.

Die Wirkung ist die denkbar beste. Hortensio giebt sich aus Wut zu erkennen, und als Tranio einen feierlichen Eid schwört, Bianca zu verlassen, folgt er arglos dessen Beispiel und will sich nie wieder um das Mädchen bekümmern, das ihn um eines Schulmeisters willen betrogen hat. Um jedoch vor einem Rückfall sicher zu sein, will er stehenden Fufses eine Witwe heimführen, die ihn schon lange geliebt hat. Kaum ist er fort, so erzählt Tranio seinem Herrn und seiner Herrin, dafs nun kein Nebenbuhler mehr auf dem Plane sei, und wie gerufen meldet Biondello in demselben Augenblicke, er habe einen Mann gefunden, wie ihn Tranio suche, d. h. der einem Vater ähnlich sähe. Der fragliche Schulmeister tritt ein und wird von Tranio in Behandlung genommen, der ihm vorlügt, alle Mantuaner würden in Padua wegen einer Fehde getötet, und der Pedant ist davon so erschrocken, dafs er bereitwilligst darauf eingeht, in Padua als Vincentio aus Pisa aufzutreten, dem er angeblich sehr ähnlich sehe. So kann ihn denn Tranio gleich in die zwischen Baptista und ihm schwebenden Verhandlungen und seine Rolle als Vater einführen.

Die erste Hälfte der Szene ist von Shakspere frei erfunden mit dem Zweck, die Verwicklung der Nebenhandlung allmählich zu lösen. Nachdem der pfiffige Tranio seinen Nebenbuhler Gremio nahezu kalt gestellt hat, unternimmt er es hier aus eigener Initiative, auch den anderen, Hortensio, unschädlich zu machen. Wie wir sehen, gelingt es ihm vorzüglich, da alle Umstände günstig sind; fast scheint das kurze Zwiegespräch der Liebenden vorher verabredet zu sein. Bezeichnend für die ehrliche Entrüstung und Arglosigkeit Hortensios ist, dafs er sich in seiner wahren Gestalt zu erkennen giebt, ein Entgegenkommen, das Tranio nicht erwidert; kalt berechnend weifs er dessen Eifersucht künstlich zu steigern, (wobei ihm sehr zu statten kommt, dafs auch er als enttäuschter Liebhaber erscheint,) bis Hortensio sich entschliefst, die Witwe zu heiraten, und damit aus der eigentlichen Handlung heraustritt. Im Folgenden ist der Witz von der Zähmungsschule Petruchios z. T. wörtlich aus der Quelle herübergenommen und erscheint auch hier ebenso gesucht und gekünstelt. Sonst verfährt Shakspere aber völlig selbständig mit dem im alten Stücke gegebenen Stoffe. Während dort Aurelius bei dem Betruge die treibende Kraft ist und Valeria nur seine Befehle vollzieht, sind hier die Fäden der Intrigue in den Händen des Dieners Tranio vereint, der wiederum einen dienstbaren Geist hat. Während dort von der Auffindung des Phylotas nichts gesagt wird und seine Überredung hinter die Kulissen fällt, spielt sich hier beides auf der

Bühne ab und zwar komisch und lebhaft-dramatisch, eine wesentliche Verbesserung. Es wirkt schon lächerlich, wie Biondello, den Tranio auf Wache gestellt hat, um einen geeigneten Mann abzufangen, hereingestürzt kommt mit der Meldung, ein Schulmeister oder Kaufmann sei in Sicht, der den Eindruck eines Vaters mache. Dafs Lucentio von alledem nichts versteht, sehen wir aus seiner erstaunten Frage: er ist ganz von seinem Liebesrausch umfangen und kann nicht gleichzeitig komplizierte Intriguen spinnen. In der richtigen Erkenntnis davon speist ihn Tranio mit ein paar Worten ab und fordert ihn auf, mit Bianca solange hinauszugehen; dann beginnt er unverzüglich das Verhör des Pedanten. Vorsichtig fragt er ihn zuerst aus, woher er stamme, wohin er wolle, ob er Vincentio aus Pisa kenne, um sich bei dem Betruge nicht selbst bloßszustellen. Dabei hat er zugleich Gelegenheit, die Beschränktheit des Fremden zu bewundern, und seine erlogene Mordgeschichte fällt auf den denkbar fruchtbarsten Boden: in seiner Todesangst ist jener froh, als Vincentio auftreten zu können, und verspricht, die Rolle zu aller Zufriedenheit zu spielen. Gerade diese Überredung ist im alten Stücke ein wunder Punkt, indem wir da überhaupt nicht erfahren, wodurch Phylotus bewogen wird, seine Identität aufzugeben. Über den Vergleich dieser Szene mit der entsprechenden aus Gascoynes Supposes siehe unten in dem Kapitel über diese Quelle!

Szene 3.

Die Folgen der Behandlung Katharinas machen sich geltend. Ganz erschöpft und verhungert wendet sie sich am Morgen an Grumio, um von ihm etwas Essen zu bekommen, aber dieser zieht sie in unehrerbietiger Weise auf, indem er ihr zuerst die leckersten Speisen verspricht und unter irgend einem Vorwande wieder versagt, bis Katharina die Geduld reifst und sie ihm eine wohlverdiente Ohrfeige giebt. Von Petruchio wird dann das grausame Spiel noch fortgesetzt: er bringt ihr ein Gericht, nimmt es aber sofort wieder weg, als sie nicht gleich dankt, und erst auf Hortensios Verwendung hin darf sie ihren Hunger etwas stillen. Ähnlich wird mit dem Putzmacher umgesprungen: obwohl Katharinen das Barett sehr gut gefällt, schickt Petruchio es wieder zurück, angeblich, weil es eine zu närrische Form habe. Ebenso macht er sich über die abenteuerliche Form des Kleides lustig, das der Schneider auf seine Bestellung angefertigt hat, und alle ihre Bitten sind vergeblich. Nachdem Grumio den Schneider überführt hat, dafs er nicht genau nach Wunsch gearbeitet habe, schickt Pe-

truchio auch ihn wieder heim; denn die Kleider seien nur äufserer Schmuck der Geist komme auch im schlicht umhüllten Körper zur Geltung. So wie sie sind, wollen sie nach Padua aufbrechen. Da begeht Katharina die Unbesonnenheit, Petruchios absichtlich falsche Zeitangabe zu verbessern, und zur Strafe wird die Reise aufgeschoben: sie soll ihm beipflichten, und sei es auch noch so grofser Unsinn.

In der Vorlage fehlt zu Beginn der Szene die Klage Katharinas; Shakspere fügte sie ein, um uns die Stimmung zu veranschaulichen. Die Ärmste kommt sich unendlich elend vor, hat es doch jeder Bettler an ihres Vaters Tür besser, da er Almosen bekommt: sie, die reiche Tochter, mufs vor Hunger und Schlaflosigkeit fast verkommen und ist gegen ihren Peiniger insofern wehrlos, als er angeblich alles nur aus übergrofser Liebe tut, das nimmt ihrem Widerstand, ihren Klagen den Grund und stimmt sie tief wehmütig. So weit ist die stolze Katharina schon gedemütigt, dafs sie nicht nur dies alles dem spöttisch dreinschauenden Diener klagt, sondern ihn sogar um einen genieſsbaren Bissen anfleht. Sander im alten Drama schlägt Kate diese Bitte zuerst damit ab, dafs er sich hinter einem strengen Verbot Ferandos versteckt; der selbstbewufste Grumio dagegen handelt, selbst wenn man ihm ein derartiges Verbot gegeben hätte, aus eigener Machtvollkommenheit und beruft sich auf keine fremde Autorität, weil das seinem Ansehn schaden könnte. Dafür sind die Begründungen Sanders für die Verweigerung der einzelnen Gerichte vielseitiger: das eine macht zornig, das andere giebt stinkenden Atem, das dritte gar, ein königliches Gericht, darf sie nicht essen, um darüber mit des Königs Speisezettel nicht zusammen zu geraten. Grumio, mit einer weniger üppigen Fantasie, schützt zweimal die aufregende Wirkung der Speisen vor, dann zu grofse Hitze und begeht schliefslich die Frechheit, Katharina den Senf allein anzubieten. Der Schlufs beider Zwiegespräche aber ist wieder derselbe: eine schallende Ohrfeige.

Im weiteren Verlauf der Szene hat Shakspere die Übertreibungen der Vorlage zu mildern versucht. Wenn Ferando seiner Kate ein Stück Fleisch auf der Dolchspitze anbietet, bringt Petruchio das Gericht auf dem Teller herein. Umgekehrt ist Petruchio noch boshafter als Ferando, da er Hortensio auffordert, das Gericht möglichst allein zu essen. Kate

in The Taming of a Shrew läfst er gar nicht so weit kommen; empört über die niederträchtige Behandlung durch ihren Gatten, weist sie schliefslich alle Nahrung zurück und will zu ihrem Vater heimkehren. Katharina hat schon nicht mehr so viel Energie, sich zu dem Entschlufs aufzuraffen, und demgemäfs macht Petruchio selbst den Vorschlag, nach Padua zu reisen, zuvor aber soll sich Katharina mit neuen Gewändern schmücken. Auf diese Weise ist das Erscheinen des Putzmachers und Schneiders motiviert, die in der Quelle ziemlich unerwartet auf der Bildfläche erscheinen. Zugleich hat Shakspere diese beiden zusammengehörigen Teile der vierten Szene unmittelbar aufeinander folgen lassen, während sie dort, vom bühnentechnischen und künstlerischen Gesichtspunkte aus unvorteilhaft, durch die Verhandlungen des Aurelius und Phylotus mit Alfonso auseinandergerissen werden.

Die nun folgenden Streitigkeiten mit dem Putzmacher und Schneider lehnen sich ziemlich treu an die Vorlage an, abgesehen von wenigen Kleinigkeiten. So scheint dort Kate die Mütze bestellt zu haben, wohingegen hier Petruchio alles angeordnet hat, vielleicht zum Zeichen, dafs Katharina nicht mehr so viel freien Willen hat. Ferner bricht bei Shakspere Katharinas lang zurückgehaltene Empörung über die schmachvolle Behandlung noch einmal aus:

> My tongue will tell the anger of my heart,
> Or else my heart concealing it will break.

Aber er mifsversteht sie grundsätzlich und trifft scheinbar im vollsten Einvernehmen mit ihr seine Anordnungen. Am sklavischsten nachgeahmt hat Shakspere die Verhandlungen mit dem Schneider: Petruchios Zurückweisung, die Entschuldigungen des Schneiders, das Verlesen des Bestellzettels, Grumios unverschämtes Leugnen, ja sogar seine zweideutigen, unanständigen Anspielungen finden sich z. T. wörtlich so im älteren Stücke. Nur Petruchios Reden sind Shaksperes Hange zum Realistischen entsprechend viel weiter ausgeführt, zeigen eine ungleich reichere Fülle von Schimpfworten und exzentrischen Vergleichen für die Mütze und das Kleid. Aufserdem ist zu bemerken, dafs Polidor nur in einer Szene bei Ferando auftritt, Hortensio aber immer in der Umgebung des Ehepaares sich aufhält, auch wird seine Anwesenheit ausgenutzt, damit er

keine zu müfsige Rolle spielt, indem ihm Petruchio z. B. zuflüstert, er solle den Schneider trösten und ihm Bezahlung versprechen. Endlich ist unserm Dichter eigentümlich Petruchios Exkurs über die Nichtigkeit der Kleidung und den inneren Wert des Menschen. — (Übergangen hat er dafür mit Bedacht Ferandos Bemerkung, dafs morgen die Hochzeit der Schwester sei, denn es ist nicht abzusehen, woher er das wissen kann. Während ferner Kate zweimal behauptet, es sei 2 Uhr Nachmittags, so genügt für Petruchio schon der einmalige Widerspruch, um die Reise aufzugeben.)

Szene 4.

Sie versetzt uns wieder nach Padua. Von Biondello angemeldet, begeben sich Tranio und der über alles unterrichtete Schulmeister zu Baptista, um den Brauthandel abzuschliefsen. Wirklich läfst sich Baptista täuschen, er hält den Fremden für des scheinbaren Lucentios Vater, und um die beiderseitigen Mitgiften unbelauscht besprechen zu können, begeben sich die drei in Tranios Wohnung. Der zurückbleibende Biondello überbringt dann Lucentio die wichtige Botschaft, dafs Bianca ihn bald besuchen werde, dafs ein Priester bestellt und alles zur heimlichen Trauung vorbereitet sei. Lucentio, mehr getrieben als treibend, geht auf alles ein.

Der Eingang der Szene stimmt bis auf einen feinen Unterschied mit der Vorlage überein. Denn wenn dort Aurelius den Inhalt seiner vorhergegangenen Belehrung rekapituliert und noch einmal an die Ähnlichkeit des Phylotus mit dem Duke of Cestus erinnert, so ist das alles fürs Publikum berechnet, das über die Täuschung noch nicht auf dem Laufendem ist. In unserm Drama ist dies überflüssig nach den Ereignissen der dritten Szene; dafür steigt dem Pedanten, psychologisch sehr wahr, im letzten Augenblick eine Erinnerung auf an ein früheres Zusammentreffen mit Baptista, wenn es nicht eine blofse Fiktion ist, um Baptista irre zu leiten. — Der kurze Botenbericht Biondellos ist Shakspere eigentümlich und erspart Tranio die Einführungsrede bei Baptista. Die Verhandlung selbst verläuft im alten Stücke so, dafs Phylotus und Alfonso sofort die Einzelheiten des Heiratskontrakts festlegen; bei Shakspere sind beide Parteien etwas höflicher, man schenkt sich gegenseitig mehr Vertrauen und bestätigt die Verbindung beider Kinder schon vor Regelung der Geldfrage. Den Rest der Szene, der in der Vorlage die völlig unmotivierte Vorstellung

Valerias als Prince of Cestus enthält, konnte und mufste Shakspere grundlegend umgestalten und erweitern. Bei der Erörterung der Frage, wo man am besten den schriftlichen Kontrakt aufsetzen könne, stellt Tranio mit Vorbedacht seine Wohnung zur Verfügung, und die Beteiligten gehen bereitwillig darauf ein. So gewinnt Tranio den Vorteil, dafs Bianca unbeobachtet bleibt und sich zu Lucentio fortstehlen kann. Während des ganzen Hin- und Herredens mufs man sich nun Tranio vorstellen, wie er Lucentio zublinzelt und Winke giebt, um sich mit ihm über den Stand der Dinge zu verständigen; da es ihm aber mifslingt, so übernimmt Biondello die Aufgabe. Hierbei ist Lucentios Arglosigkeit charakteristisch; er ist ganz traumverloren und ahnt gar nicht, worum es sich handelt, erst nachdem es allmählich in ihm aufdämmert, fafst er sich zusammen und erklärt sich zu dem gewagten Schritte der heimlichen Eheschliefsung bereit.

Szene 5.

Petruchio, Katharina und Hortensio sind auf dem Wege nach Padua. Plötzlich behauptet Petruchio am hellen Tage, der Mond scheine hell, und da Katharina hartnäckig daran festhält, es sei die Sonne, befiehlt er, sofort umzukehren, denn er wolle ihren Widerspruchsgeist brechen. So giebt denn Katharina, auch durch Hortensios Mahnung bewogen, nach und verspricht, fortan allem beizupflichten, was ihr Gatte sage, und sei es der gröfste Blödsinn. Die Probe besteht sie wenige Augenblicke später, als sie den alten Vincentio treffen und Petruchio ihn wie eine Jungfrau verherrlicht. Katharina geht nämlich sofort auf diese absichtliche Verkennung ein und wird zur Belohnung dafür von Petruchio ausgelacht. Beide bitten dann den Fremden um Verzeihung, und da sie hören, er sei der Vater Lucentios und wolle nach Padua, erzählen sie ihm von der bevorstehenden Vermählung seines Sohnes und setzen gemeinsam mit ihm den Weg fort.

Übergangen hat Shakspere die Szene der Vorlage, in welcher Polidor und Aurelius ihren beiden Geliebten in überschwenglicher Weise ihre Liebe erklären, und er konnte es, denn dafs sich die beiden Paare liebten, wufsten wir schon vorher, und sonst steht nichts Neues darin. Auch an der unsrer Szene entsprechenden änderte er in verschiedenen Punkten. Dort spielt die Handlung noch in Ferandos Landhause, wo Sander gerade die Pferde vorführen soll; trotzdem tritt der Duke of Cestus als auf der Reise befindlich auf, es ist aber eine Zumutung sich vorzustellen, dafs dessen Weg gerade durch

Ferandos Wohnung führt. Deshalb befinden wir uns bei Shakspere bereits auf der Landstrafse, wo ein Zusammentreffen mit Vincentio wahrscheinlicher ist. Wenn ferner Polidor in der vorhergehenden Szene schon wieder in Athen erschien, so befindet sich Hortensio noch in Begleitung der beiden und ist insofern nicht müfsig, als er zwischen Katharina und Petruchio zu vermitteln sucht und am Ende aus ihrem Verhalten die Lehre für sein eigenes Eheleben zieht. Vielleicht bezweckt die Gegenwart Hortensios auch, dafs das Paar keinen Augenblick ohne Zeugen ist: denn tatsächlich sind Petruchio und Katharina während der Zähmung im vierten Akte (auf der Bühne wenigstens) nie allein, und Katharina wagt schon deshalb keinen ernsthaften Widerstand, weil sie den Spott dritter Personen über ihre Ohnmacht fürchtet. Die Art und Weise, wie Katharina schliefslich nachgiebt, ist viel feiner als die Kates. Die Erziehungsmethode Ferandos wie Petruchios ist ja eine durchaus unwürdige, wie man sie nicht bei Kindern geschweige denn bei erwachsenen Frauen anwenden kann, und die Wirkung auf die Frau ist in beiden Stücken unmöglich. Das Verfahren kann zwar zu einem äufserlichen Gehorsam, mufs aber zugleich zu innerer Erbitterung und Verstocktheit führen. Diese Schwierigkeit scheint Shakspere gefühlt zu haben, und darum antwortet Katharina zwar nachgiebig, aber ihrem Peiniger innerlich überlegen, als ob sie dächte: „Der Klügste giebt nach.“ Dazu kommt bei ihr noch ein leiser Anflug von Humor, wenn sie gute Miene zum bösen Spiel macht und dabei Petruchios Willkür ins Lächerliche zieht. Sie sehnt sich aus diesen unendlichen Plackereien und Quälereien nach Ruhe, und um des lieben Friedens willen spricht sie den Unsinn ihres Mannes nach. So wenigstens mufs man ihre Worte verstehen:

> Forward, I pray, since we have come so far,
> And be it moon, or sun, or what you please:
> An if you please to call it a rush-candle,
> Henceforth I vow it shall be so for me.

Von einer wirklichen Achtung und Überzeugung von der tatsächlichen Überlegenheit des Mannes kann hier keine Rede sein. Vielmehr vollzieht sich die Versöhnung der beiden auf dem oben angedeuteten humoristischen Wege, indem Katharina

fortan auf den heiteren Ton Petruchios eingeht und sich dadurch selbst den Gehorsam erleichtert.

Im Folgenden hat dann The Taming of a Shrew noch den altertümlichen, ungeschickten Einführungsmonolog, in welchem der Duke of Cestus seine Persönlichkeit und den Zweck seiner Reise kundtut. Darauf verzichtet Shakspere hier und klärt uns erst im späteren Dialog über Vincentio auf. Viel überraschender und darum dramatisch lebendiger beginnt Petruchio sofort beim Auftreten des Fremden, ihn wie eine hervorragende Frauenschönheit anzureden. Eine entschiedene Verschlechterung und ein Beweis dafür, wie wenig ernst Shakspere die Erziehung Katharinas nahm, ist es aber, wenn Petruchio Katharinas Gehorsam damit belohnt, dafs er sie öffentlich blamiert und dadurch noch verstockter machen müfste, während Ferando, in diesem Falle einmal zartfühlend, seine vollste Anerkennung ausspricht und wünscht, sie möchten immer so ein Herz und eine Seele sein. Schliefslich setzt der Duke, um weiteren Mifshelligkeiten von Seiten des närrischen Paares zu entgehen, allein seinen Weg fort; bei uns bitten die Beiden um Verzeihung, und als sie Vincentios Namen und das Ziel seiner Reise erfahren, erzählt Petruchio alles Neue über seinen vermeintlichen Sohn. Unerklärlich bleibt dabei, woher Petruchio erfahren hat, dafs Lucentio-Tranio Bianca heiraten will — von Hortensio sicher nicht, denn dieser war doch in dem Irrtum befangen, Lucentio habe Bianco abgeschworen und diese liebele mit einem Schulmeister. — Alle vier setzen schliefslich den Weg gemeinschaftlich fort, Vincentio noch immer etwas mifstrauisch.

Zu Akt IV.

Was die Haupthandlung betrifft, so sollte der vierte Akt die Erziehung Katharinas zu einem unbedingten Gehorsam in der Ehe bringen; dies Ziel wird voll und ganz erreicht: durch Hunger, Schlaflosigkeit und Versagung ihrer liebsten Wünsche kommt Katharina dahin, dafs sie überhaupt keinen Willen mehr hat, ihr Wille ist der ihres Mannes. Dafür hat sie schon zwei Proben geliefert. Ob dies psychologisch möglich ist, bleibe dahingestellt. Im alten Stücke ist im grofsen und ganzen derselbe Erfolg erzielt mit denselben Mitteln, nur

wenige Schroffheiten und Härten sind von Shakspere gemildert, während in anderen Fällen unsere Version eine Verschlechterung bedeutet. Die Nebenhandlung hingegen ist durchgreifend umgestaltet und zum Nutzen des Dramas erweitert, wie schon aus den ersten drei Akten zu ersehen war. Obgleich der Vermählung des Aurelius mit Phylema nichts im Wege stand, hat er doch unnötigerweise den Betrug mit Phylotus eingefädelt. Alfonso hat sich täuschen lassen, und damit steht, wie schon im dritten Akte, der Doppelhochzeit der jüngeren Schwestern nichts entgegen. Bei Shakspere war die Verkleidung Tranios und Lucentios mit Fug und Recht eingeführt, damit dieser Bianca gewann. Nun ist im vierten Akte die Intrigue soweit gediehen, dafs alle Schwierigkeiten aus dem Wege geräumt scheinen: Hortensio hat auf die Nebenbuhlerschaft verzichtet, Lucentio hat das Herz Biancas gewonnen, und für die heimliche Trauung sind alle Mafsregeln getroffen: Tranio andrerseits hat durch die Aussagen des falschen Vincentio nicht nur Gremio unschädlich gemacht, sondern auch Baptistas schriftliche Einwilligung für die Hochzeit seiner Tochter mit Lucentio erlangt, unter dessen Namen man aber Tranio kennt. Die Aufklärung dieses doppelten Betruges und die Lösung der dadurch bewirkten Konflikte mufs der fünfte Akt bringen, dem man somit gespannt entgegensieht. Auch die Nebenhandlung verläuft also bei Shakspere im vierten Akte ungleich dramatisch bewegter und verwickelter.

Fünfter Akt.

Szene 1.

Der Schauplatz ist eine Strafse Paduas vor Lucentios Hause. Er und Bianca eilen vorüber zur heimlichen Vermählung, von Biondello ermahnt und zur Eile getrieben. Gleich nach ihnen tritt die Reisegesellschaft auf, und Petruchio zeigt dem neuen Gefährten Lucentios Haus. Auf ihr Klopfen schaut der Pedant aus dem Fenster heraus, will aber nichts von einem Vater Lucentios wissen, denn er selbst sei Vincentio. Dies führt nun zu lebhaften Auseinandersetzungen, die noch hitziger werden, als Biondello von der Trauung zurückkehrt und hartnäckig leugnet, dafs er Vincentio kenne. Als er dafür eine Tracht Prügel erhält, kommen auf sein Hilfegeschrei auch Baptista und Tranio herbeigeeilt und streiten gleichfalls ab, den Fremdling zu kennen. Den Schein des Rechts haben sie für sich, da ja alle Tranio nur unter dem Namen Lucentio und den Pedanten als seinen Vater kennen, während der von Vincentio behauptete wahre Sach-

verhalt ihnen ein Rätsel ist. Der unglückliche Vater weifs in seiner Ratlosigkeit keine andere Erklärung für diesen Betrug, als dafs Tranio seinen Sohn ermordet hat und jetzt unter dessen Namen lebt. Schliefslich geht man so weit, einen Polizisten herbeizuholen, der Vincentio verhaften soll, doch ehe es dahin kommt, stürzen Lucentio und Bianca herein, knieen vor Vincentio nieder und bitten um Verzeihung, die der Vater gern gewährt. Dann klärt Lucentio alle über den ganzen Betrug auf und bittet zugleich um Gnade für die Diener, die mit dem Pedanten das Weite gesucht haben. — Als die Bühne leer ist, kommen Katharina und Petruchio, die dem Vorgange aus der Ferne zugeschaut haben, vor, Petruchio begehrt von seiner Frau einen Kufs und droht, als sie Ausflüchte macht, auf der Stelle zurückzukehren; da gehorcht sie und giebt ihm auf offener Strafse den verlangten Kufs.

Mit der Vorlage hat diese Szene eigentlich nichts weiter gemein als das Endergebnis, alles andere ist Shaksperes Eigentum oder nach dem Muster der Supposes umgearbeitet, wo sich der Vorgang ganz ähnlich abspielt. Im alten Drama kommen die beiden Brautpaare friedlich von der legitimen Trauung heim, hier schleicht Lucentio mit seinem Schätzchen verstohlen durch die Gassen zur heimlichen Vermählung, Biondello ist Spion und Brautführer in einer Person, und unter demselben Reiz des Romantischen, das ein Feind des offenen Spiels, der geraden Linie ist, steht die ganze Szene. Dort unterhalten sich Polidor und Philotus über Ferandos Eheleben mit Kate, wobei der letztere die jungen Ehemänner vor einem ähnlichen Schicksal warnt, hier tritt Petruchio mit seinem Kätchen persönlich auf und giebt durch die Tat den Beweis, dafs seine Ehe zu keinerlei Besorgnissen mehr Anlafs giebt, denn seine Frau giebt ihm gehorsam den verlangten Kufs. Dort steht das Zusammentreffen auf Ferandos Landgut mit dem Duke of Cestus ganz zusammenhangslos da, jedenfalls tritt jener in Athen allein auf, und man weifs nicht, ob Ferando seine Worte wahr gemacht hat: „But come sweet Kate for we will after him, and now perswade him to his shape againe.“ Bei Shakspere finden wir die konsequente Fortsetzung der letzen Szene des vierten Aktes: Vincentio wird von seiner Begleitung vor seines Sohnes Haus geführt. Im alten Stücke vollzieht sich die Aufdeckung der Betrügerei ohne tiefere Erregungen: der Herzog ertappt Valeria bei Prahlereien und stellt ihn zur Rede, doch jener streitet seine Bekanntschaft mit ihm ab; da bittet Aurelius schon um Verzeihung, und das Schlimmste

ist überstanden, wenn der Zorn des Herzogs auch scheinbar grofs ist. Hier in der Umarbeitung findet eine allmähliche Steigerung von der gelinden Enttäuschung und dem Unwillen zur höchsten Verzweiflung statt, und das Komische wird durch den Kontrast auf die höchste Stufe gehoben. Nachdem Vincentio zum ersten Male zurückgewiesen, versucht er es mit Güte, aber alles vergeblich: der Pedant bleibt taub, erklärt schliefslich, er sei Lucentios Vater, und will Vincentio als Betrüger festnehmen lassen. Da bekommt der Auftritt eine noch stärker komische Wendung durch das Dazukommen Biondellos, der bleich vor Schrecken seinen alten Herrn erkennt, sich aber schnell fafst und ihm frech ins Gesicht lügt, er kenne ihn nicht. Ihren Höhepunkt erreicht die Tragikomik, als noch Tranio und Baptista herbeieilen. Auf der einen Seite bricht Vincento in Klagen aus, dafs so sein sparsam erworbenes Geld verprafst wurde, und beteuert, dafs er Tranio nur zu gut kenne, auf der anderen Seite straft man seine Worte mit kecker Stirn Lügen. Der unglückliche Vater ist völlig ratlos, und erst als er Tranios falschen Namen Lucentio hört, steigt ein schrecklicher Verdacht in ihm auf: Tranio hat seinen Sohn ermordet! und in seiner Angst und Verzweiflung fleht er die Umstehenden an, den Mörder festzuhalten. Wir streifen hier hart an die für das Lustspiel erlaubten Grenzen, so tragisch wirkt der Seelenschmerz des Vaters. — Allein die Komik kommt wieder zum Durchbruch, als der Polizist Vincentio verhaften soll und der sonst so beschränkte Gremio plötzlich darauf schwören möchte, Vincentio sei der richtige Vater; doch aufgefordert, es zu tun, widerruft er feige genug schnell seine Beteuerung, denn dann müfste ja der vermeintliche Lucentio ein anderer sein, und das ist nicht möglich. Da, mit einem Schlage ändert sich die Situation: Lucentio kommt mit Bianca dazu und bittet seinen Vater auf den Knien um Gnade. Und was antwortet dieser? „Lives my sweet son?“ So sehr hat ihn die Angst um das Leben seines Sohnes überfallen, dafs er jetzt überglücklich ist, ihn wieder zu haben, und überhaupt nicht an sein Vergehen denkt. Der Unterschied in der Motivierung vom älteren Drama ist wieder handgreiflich. Dort schwört der Herzog anfangs mit den grauenhaftesten Verwünschungen, an den Betrügern blutige Rache nehmen zu wollen,

erklärt sich jedoch kurz darauf, durch aller Bitten bewogen, mit der Heirat einverstanden, und seine Wut ist verpufft. Empört ist Shaksperes Vincentio auch, aber — und das ist lebenswahr — sein Zorn richtet sich nicht gegen den totgeglaubten Sohn, sondern gegen Tranio, der ihn vorher am meisten geärgert und nun das Weite gesucht hatte, sobald die Sache schief ging, und um ihn zu züchtigen, folgt ihm der Alte, während der Duke allein nach Cestus heimkehrt. Man beachte auch, was Lucentio zu seiner Entschuldigung sagt. Nichts als: „Pardon, sweet father", denn er hat mit voller Überlegung die Kindespflichten verletzt, und seine Worte: „Love wrought these miracles . . . etc." sollen keine Rechtfertigung enthalten; er ist auch edel genug, für seinen Diener Tranio um Gnade zu bitten. Verglichen mit diesen schlichten, warmen Tönen wirken die hohlen Rodomontaden des Aurelius geradezu abstofsend. — Nach all diesen Enthüllungen giebt endlich auch Gremio, der greise Liebhaber, seine letzte Hoffnung auf:

> My cake is dough; but I'll in among the rest,
> Out of hope of all, but my share of the feast.

So will sich die Krämerseele für ihre Abweisung schadlos halten.

Szene 2.

In der Schlufsszene sind so ziemlich alle Personen des Lustspieles versammelt, um Lucentios Hochzeit zu feiern. Bald entsteht ein hitziges, von Witz sprühendes Wortgefecht zwischen Petruchio und Katharina einerseits und Lucentio, Hortensio mit ihren Frauen anderseits, wobei bedenklich auf den Wert der einzelnen Frauen angespielt wird. Als diese hinausgegangen sind, fliegen die beifsenden Bemerkungen erst recht hin und her, vor allem über die Widerspenstigkeit Katharinas. Da schlägt Petruchio eine Wette vor, man solle die Gattinnen herbeirufen und dabei sehen, welche von ihnen ihrem Manne am gehorsamsten sei. Dabei gehorchen Bianca und Hortensios Witwe nicht, nur Katharina kommt sofort, ja holt auf Petruchios Geheifs auch die beiden anderen mit Gewalt hinein und setzt nach einer weiteren Probe ihres Gehorsams in einer feierlichen Ansprache auseinander, warum die Frauen den Männern untertan und dankbar zu sein hätten. Mit den Betrachtungen der Gesellschaft über diese unerwartete Wendung schliefst das Stück.

Die Vorlage fädelt die Wette völlig ungeschickt ein, ohne jede Veranlassung macht Aurelius bei einem Beisammensein der drei jungen Ehemänner den Vorschlag zu der Gehorsams-

probe. Shakspere holt, um dies zu begründen, weiter aus und schafft zugleich in dem Mittel zu diesem Zweck eine dramatisch lebendige, komische Szene, deren Lebhaftigkeit schon dadurch bewirkt wird, dafs nicht nur die drei Ehemänner, sondern alle wichtigeren Personen des Lustspiels an der fröhlichen Hochzeitstafel versammelt sind. Um den Charakter des Hochzeitsschmauses zu wahren, heifst Lucentio alle Gäste willkommen in einer feierlichen Begrüfsungsrede, die hier wohl am Platze ist. Seine Hoffnung freilich, man möge sich nach überstandenem Sturme den ruhigen Genüssen hingeben, scheint sofort getäuscht zu werden, als Hortensio und Petruchio ein munteres Wortgeplänkel anzetteln, in das auch Katharina und Hortensios Witwe verwickelt werden. Diese Stelle würde mit zu den schönsten Lustspieldialogen gehören, wenn nicht die unserm verfeinerten Geschmack nicht zusagenden plump-zweideutigen Anspielungen sich übel darin vordrängten. Nachdem auch Bianca mit in den Streit gezogen und mit den zwei anderen Frauen hinausgegangen ist, werden die Sticheleien noch schärfer und zwar mit immer deutlicherer Spitze gegen die Widerspenstige Petruchios, so dafs sich dieser schliefslich genötigt sieht, zu einem drastischen Mittel zu greifen, das allen die Sanftmut Katharinas dartun soll; denn leere Beteuerungen würden bei der allgemeinen Stimmung gegen ihn doch nichts helfen. So schlägt er die Wette vor. Die Verhandlungen und näheren Bestimmungen über den Wetteinsatz stimmen in grofsen Zügen mit der Quelle überein, nur dafs dort Alfonso Ferando vor dem leichtsinnigen Schritte warnt und Baptista bei Shakspere naturgemäfs mehr in den Hintergrund tritt. Wie dann die Diener einer nach dem andern hinausgeschickt werden und mit abschlägiger Antwort zurückkommen, bis Katharina gehorsam erscheint, das alles hat Shakspere mit z. T. wörtlichen Anklängen aus dem älteren Stücke herübergenommen; höchstens wäre zu bemerken, dafs er bei der Steigerung der drei Aufforderungen das Wort „desire“ durch das passendere „entreat = ersuchen“ ersetzt. Unbedeutende Kleinigkeiten sind es auch nur, die im weiteren Verlauf abweichen. So zertritt Katharina auf Petruchios Wunsch ihre Mütze erst dann, als sie die beiden Ungehorsamen hereingeholt hat, nicht wie Kate sofort nach ihrem ersten Erscheinen. Diese Umstellung ist vielleicht so zu

begründen. In unserm Stück schenkt Baptista schon hier Petruchio 20000 Kronen obendrein, wie er sehr schön ausdrückt:

> Another dowry to another daughter,
> For she is changed, as she had never been.

und daraufhin fühlt sich Petruchio verpflichtet, noch mehr Proben von dem Gehorsam und der Liebe seiner Katharina abzulegen, und befiehlt ihr, die Mütze zu zertreten. Nach diesem etwas närrischen Gehorsam sind dann auch die höhnischen Auslassungen Biancas und der Witwe etwas besser motiviert als die des andern Schwesternpaares. Dafs sich die Witwe gegen die Moralpredigt so sträubt, ist auch eine glückliche Erfindung unseres Dichters, die die Aufmerksamkeit auf die langweilige Schlufsrede lenken soll. Diese ist in beiden Fällen gleich wenig angebracht, bei Shakspere fast noch weniger als in der Quelle, denn einmal ist die Rede Kates nicht von dieser undramatischen Länge und verhilft ferner durch die seltsame Auslegung des Wortes woman = woe-man aus dem biblischen Schöpfungsberichte dem Humor zu seinem Rechte. Dafür versucht Katharina stichhaltige Gründe für die notwendige Herrschaft des Mannes über die Frau zu bringen: der Mann mufs unter Mühsalen und Gefahren den Unterhalt für die Frau erringen, schon dafür sollte sie durch Sanftmut dankbar sein, aufserdem weise sie ihre ganze körperliche und geistige Beschaffenheit darauf hin, dem Manne in Liebe entgegenzukommen, eine böse Frau sei ein Widerspruch in sich selber. Also — und nun kommt die praktische Anwendung — sollen Bianca und die Witwe ihrer Pflicht gemäfs ihren Männern das Leben leicht machen! — Petruchios und Katharinas Abschied sowie die Schlufsbetrachtungen der um die Wette Betrogenen stimmen wieder im grofsen und ganzen mit der Vorlage überein.

Zu Akt V.

Demnach ist im fünften Akte alles das in Erfüllung gegangen, was wir zu erwarten hatten, nämlich in erster Linie eine befriedigende Lösung des Underplot. Lucentio ist es gelungen, sich heimlich mit Bianca trauen zu lassen — im alten Drama stand einer Heirat der beiden Paare schon in den früheren Szenen nichts im Wege. Sodann ist durch Vincentios Erscheinen

zwar anfangs eine kritische Situation entstanden, durch Lucentios offenes Bekenntnis aber hat sich alles zum Guten gewendet, beide Väter haben den Betrug verziehen und sich mit dem Schritte ihrer Kinder einverstanden erklärt. Die Vorlage bringt fast dieselbe Auflösung, nur treten die Gegensätze nicht so scharf hervor, und die Entdeckung der nutzlosen Verkleidung bietet keinerlei Interesse. — Die Haupthandlung war ja eigentlich schon im vierten Akte zu einem glücklichen Ende geführt; beide Dichter, von The Taming of a Shrew und The Taming of the Shrew, wollten aber noch einen öffentlichen Beweis für die wohlgelungene Zähmung bringen, der zur Zufriedenheit ausfällt und zugleich einen trüben Ausblick auf die Zukunft der beiden anderen Ehepaare eröffnet. So ist ein Schlufseffekt gegeben.

Shaksperes Verhältnis zu den Supposes.

Es erübrigt, nachdem wir die Beziehungen Shaksperes zu der Hauptvorlage The Taming of a Shrew in den einzelnen Szenen und Akten verfolgt haben, kurz darauf hinzuweisen, wie Gascoynes Supposes benutzt sind. Drei Motive aus dieser Übersetzung Ariosts finden sich sowohl in dem anonymen Drama wie bei Shakspere, brauchen also nur dem Dichter von Shaksperes Vorlage nicht diesem selbst als Muster gedient zu haben.

Entlehnungen beider Dramen von Gascoyne.

Einmal ist allen drei Dramen der Streich gemeinsam, dafs der Herr mit seinem Diener tauscht, um seine Geliebte zu gewinnen. In den Supposes tauscht Erostrato mit Dulipo, um als Diener der Polynesta nahe zu sein, vor Beginn des Stückes (vgl. Akt I, Szene 1, Schlufs.), in The Taming of a Shrew Aurelius mit Valeria ohne jede Begründung (vgl. Seite 9.) und bei Shakspere Lucentio mit Tranio, um als Lehrer Zutritt zu Bianca zu gewinnen (vgl. I. 1.).

Zweitens stimmt überall das Motiv des falschen Vaters, der seinem Sohne ein Vermächtnis ausstellen mufs, überein. In den Supposes vertritt der Sienese für Erostrato Vaterstelle, ohne dafs es zur eigentlichen Ausführung des Planes kommt (II, 1. 2),

in The Taming of a Shrew Phylotus für Aurelius (Seite 31—33.), bei Shakspere der Pedant für Tranio (IV, 2 u. 4.).

Drittens erkennt der richtige Vater in dem verkleideten Diener, Kaufmann oder Lehrer seinen Sohn wieder: in den Supposes Philogano seinen Sohn als Dulipo (V, 7 u. 8), in The Taming of a Shrew der Duke of Cestus als Aurelius (Seite 41—43.), Vincentio in The Taming of the Shrew als Cambio (V, 1. Schlufs.).

In allen drei angeführten Punkten ähnelt die Fassung Shaksperes mehr der Gascoynes und weicht von der seiner Hauptquelle ab. Im ersten Falle nämlich hat die Verkleidung bei Gascoyne und Shakspere den Zweck, den Jüngling in die Nähe der Geliebten zu bringen, in The Taming of a Shrew ist sie zwecklos. Im zweiten Falle soll der falsche Vater bei Gascoyne und Shakspere für den falschen Sohn und Liebhaber bürgen und wird von diesem aus eigener Initiative gedungen. In The Taming of a Shrew bürgt der falsche Vater für den richtigen Sohn d. h. Aurelius, und dieser selbst, nicht sein Diener, erfindet die List. Im dritten Falle erkennt der wahre Vater in jenen beiden Stücken seinen Sohn in dienender Stellung wieder, im anonymen Drama als reichen Kaufmannssohn. — Nach dem Gesagten ist mehr als wahrscheinlich, dafs Shakspere in diesen drei Motiven nicht seiner Hauptvorlage folgte, sondern direkt auf Gascoyne zurückging. Diese Annahme findet ihre Bestätigung durch vier weitere Umstände, die sich überhaupt nicht in The Taming of a Shrew sondern nur in den Supposes und Shaksperes Stücke finden, also von Shakspere unmittelbar Gascoyne entnommen wurden, doch nicht sklavisch, sondern in freier Form nach seinen Zwecken umgestaltet.

Direkt aus den Supposes entlehnte Motive.

1. Der verkleidete Diener mufs der Dame seines Herrn pro forma den Hof machen, um dritte Bewerber auszustechen. So wirbt Erostrato um Polynesta (vgl. Akt I.), Tranio um Bianca (Akt I.). Aber während bei Gascoyne dieser Zustand schon seit zwei Jahren vor Beginn des Stückes so ist, beginnt bei Shakspere dies Scheinmanöver erst mit der Verkleidung auf der Bühne, offenbar zu dem Zwecke, nicht die letzte Phase, sondern immer die ganze Handlung und möglichst auf der

Bühne zu geben. Auch milderte Shakspere, was hier nebenbei erwähnt werden mag, das Liebesverhältnis selbst. In den Supposes pflegt Dulipo schon seit zwei Jahren intimeren, verbotenen Umgang mit Polynesta: Lucentio hat andere Anschauungen und läfst sich wenigstens heimlich mit Bianca trauen.

2. Die in Frage stehende Dame wird zugleich von einem alten Pantalon geliebt, und ihr Vater benutzt die Gelegenheit, um sich den reichsten der beiden Schwiegersöhne zu sichern. Die Beweggründe beider Freier sind aber grundverschieden. Dr. Cleander will nur einen Nachkommen haben und verzichtet deshalb am Schlufs gern auf eine Gattin, als er seinen verlorenen Sohn wiederfindet; Gremio läfst sich dagegen nur durch das Geld Biancas und Eitelkeit verlocken und ist schon durch die Aussicht auf den Hochzeitsschmaus zu trösten. Wenn ferner in den Supposes nur unzusammenhängend angedeutet wird, wer von den beiden Rivalen die gröfste Mitgift verschreibt und deshalb am meisten Aussicht hat, so stellt Shakspere sie in einer komischen Szene gegenüber und läfst sie einander überbieten.

3. Dem stellvertretenden Vater wird eine schwere Gefahr vom Diener vorgetäuscht, durch die er zu der Verkleidung genötigt wird. Erostrato stellt dem Sienesen eine Ausplünderung und Beraubung in Aussicht, Tranio dem Pedanten Todesgefahr.

Die Art und Weise, wie beide Vorgänge auf der Bühne dargestellt werden, ist grundverschieden und wieder bezeichnend für Shaksperes Kunst. Erostrato erzählt seinem Herrn die Übertölpelung des Sienesen haarklein und mit epischer Breite auf etwa vier Seiten, d. h. ganz ungeschickt und undramatisch; wir können uns die Geschichte danach nur unbestimmt vorstellen und schwerlich nachempfinden. Shakspere bringt den Pedanten mit glücklichem Griff selbst auf die Bühne; da sind wir selbst Zeugen seiner Todesangst, Verzweiflung und Freude über die vermeintliche Rettung, auf der Bühne allein kommt seine Beschränktheit im Kontrast mit Tranios überlegener Verschmitztheit zur Geltung.

4. Der richtige Vater gerät mit dem falschen vor dem Hause des Sohnes zusammen und glaubt schliefslich, der verkleidete Diener habe seinen Sohn ermordet, wodurch seine

Verzeihung wahrscheinlicher wird. — Die Lösung selbst weicht jedoch in unserm Drama stark ab. In den Supposes wird langsam in verschiedenen Szenen berichtet, wie sich ein dunkler Punkt nach dem andern aufgeklärt hat, und dadurch verläuft sozusagen jede Wirkung im Sande. Shakspere konzentriert wieder alles in einer wirkungsvollen Szene, in deren erstem Teile noch die schlimmste Verwirrung herrscht, im zweiten sich aber alles durch Lucentios Bekenntnis aufklärt.

Wenn Shakspere nach alledem manche wertvolle Verbesserung den Supposes verdankte, so liefs er andererseits Verschiedenes unberücksichtigt, was seinem Drama nutzen konnte. So z. B. hätte er Vincentios Reise nach Padua näher motivieren können nach dem Muster Gascoynes, bei dem Philogano in der Einsamkeit Sehnsucht nach seinem Sohne bekommt und ihn zurückholen will auch aus Furcht, er möchte sich überarbeiten. Allein Shakspere ist wohl mit Absicht auf diese Quelle nicht näher eingegangen, weil er sie nur für die Nebenhandlung verwerten konnte, die ohnehin zu sehr im Vordergrunde stand. Aufserdem wollen wir unten zu erweisen suchen, dafs unser Dichter überhaupt nicht viel Mühe und Sorgfalt auf sein Lustspiel verwandt haben kann, sondern es leicht und schnell hingeschrieben hat.

Flüchtigkeiten und Widersprüche.

Es finden sich in The Taming of the Shrew eine Anzahl dunkler, unaufgeklärter Stellen, kleiner Widersprüche und Flüchtigkeiten, die unserm Dichter sehr leicht unterlaufen konnten, ihm aber unmöglich entgangen wären, wenn er sein Werk gründlich durchdacht und durchgearbeitet hätte. — So weist am Schlufs der ersten Szene des Vorspiels der Lord seine Diener an, Sly glauben zu machen, er sei schon sieben Jahre krank:

> Who for this seven years hath esteemed him
> No better than a poor and loathsome beggar.

Trotzdem sagt einer der Bedienten zum Bettler in der zweiten Szene:

> These fifteen years you have been in a dream.

Doch läfst sich diese Abweichung auch auf eine Übertreibung

des Dieners zurückführen, die als solche vom Dichter beabsichtigt sein kann. — Ferner hätte Shakspere am Ende des ersten Auftritts im Lustspiel selbst begründen sollen, warum Tranio um Bianca freien mufs. Wir ahnen zwar nach den Versen:

> One thing more rests, that thyself execute,
> To make one among these wooers: if thou ask me why,
> Sufficeth, my reasons are both good and weighty.

dafs es geschieht, um Gremio und Hortensio zu verdrängen, aber Urbach z. B. und mit ihm mancher andere hat es nicht erraten. — Woher weifs weiter Baptista in der ersten Szene des zweiten Aktes, dafs der verkleidete Tranio Lucentio heifst, da er ihn doch anredet:

> Lucentio is your name, of whence, I pray?

Vorher ist der Name noch nicht gefallen. Steht er etwa auf dem Bücherballen? Eine Aufklärung wäre dem Zuschauer und Leser erwünscht gewesen. — Dann, was soll IV. 1. die Erwähnung eines Ferdinand durch Petruchio:

> Sirrah, get you hence,
> And bid my cousin Ferdinand come hither: —
> One, Kate, that you must kiss, and be acquainted with. —

Dieser tritt im ganzen Stücke nicht auf; also wozu seine Erwähnung? Meint etwa Petruchio seinen Lieblingshund? Oder sollte der „cousin Ferdinand“ ursprünglich in V. 2. auftreten? Dort wettet nämlich Hortensio gegen den Gehorsam Katharinas, obwohl er IV. 3. und 5. deren Zähmung mit angesehen hat. Entweder hat sich Shakspere in diesem Falle gedankenlos an die Vorlage gehalten, wo Polidor so viel wie nichts von der Belehrung Katharinas weifs, oder aber es sollte hier — wie von anderer Seite der Vorschlag gemacht ist — der IV. 1. erwähnte Ferdinand mit auftreten und gegen Katharina wetten. — Wie kann aufserdem IV. 6. Petruchio wissen, dafs Lucentio Bianca geheiratet hat? Hortensio konnte es ihm deshalb nicht mitgeteilt haben, weil bei dessen Entfernung von Padua noch nichts über das zweite Paar entschieden war, und er Bianca nur im Liebesverkehr mit dem Schulmeister Cambio, nicht mit Lucentio wufste, der seine Liebe ja abgeschworen hatte. Von einer Botschaft an Petruchio hätte aber mindestens etwas ge-

sagt werden müssen, da sie auf Hortensio stark gewirkt hätte. — Schliefslich ist es noch eine kleine Ungereimtheit, dafs der Pedant sich nach seiner Aussage IV. 4. auf Reisen befindet, um Wechsel einzukassieren. Auch dies Versehen ist dem Dichter aus dem älteren Stücke sicher untergelaufen, wo der Kaufmann Phylotus mit mehr Wahrscheinlichkeit Schulden einzieht. — Für alle diese kleinen Mängel müssen wir wohl Shakspere selbst und nicht etwa Drucker oder Herausgeber verantwortlich machen; so können wir aber zugleich andere Schwächen, die den künstlerischen Wert des ganzen Lustspiels betreffen, in einem milderen Lichte betrachten, indem wir es dem Dichter zu gute halten, dafs er nur flüchtige Stunden auf die Arbeit verwandte und nicht seine ganze dichterische Schaffenskraft einsetzte. Jedenfalls übertrifft auch die Zahl der unklaren, mangelhaften Punkte in der Vorlage die in unserm Drama bei weitem.

Aufbau der Handlung und Komposition.

Im Aufbau der Handlung nahm Shakspere einschneidende Veränderungen vor z. T. aus künstlerischem Instinkt, z. T. mit bewufster Absicht, um ihn einheitlicher, geschlossener zu gestalten. Er überging alle die Szenen der Vorlage, die ganz für sich stehen und aus dem Zusammenhang der Handlung fallen, also sowohl die beiden Zwischengespräche der Clowns Sander und Polidors boy (Seite 14 und 22—24.), als auch die lyrischen Liebesszenen zwischen Aurelius, Polidor und den zwei Schwestern (Seite 19 und 36—38.), sowie die lediglich wiederholenden kleinen Auftritte nach Ferandos Werbung (Seite 12—16.). Dafür setzte er aber etwas anderes an die Stelle: wo er dem Clowne Grumio komische Partien einräumt, bringt er sie in engste Berührung mit den übrigen Geschehnissen, so am Anfang von I. 2 und IV. 2, welche letztere Szene Komik und Bericht über Handlung in fast idealer Vollendung zeigt. Die einfach lyrischen Ergüsse der Liebenden aber ersetzte der Dichter durch höchst dramatische Rivalen- und Eifersuchtsszenen, die auch durch Intriguen angezettelt werden, so III. 1. und IV. 3. Wesentlich der Charakteristik dient die neueingefügte Szene zu Beginn des zweiten Aktes, in der Katharina

ihre Schwester mifshandelt, und zur komisch-komplizierten Weiterführung der Nebenhandlung trägt Biancas Übungsstunde und Tranios Verhandlung mit Lucentio im dritten Akt bei. Schliefslich nahm Shakspere an verschiedenen Stellen mit Recht Umstellungen von Auftritten um der folgerichtigeren Entwicklung vor, z. B. verlegte er Katharinas Musikunterricht statt nach, vor ihre Bekanntschaft mit Petruchio (Gründe s. o. p. 50!) und liefs die Zähmungsszenen im vierten Akte sich in ununterbrochener Folge abspielen, während sie im alten Stücke unnötigerweise von dem Gespräch Alfonsos mit Phylotus auseinandergerissen werden.

Die Angabe dieser gröbsten, augenfälligsten Veränderungen vermag uns nun aber nicht annähernd eine Vorstellung davon zu geben, in wie weit Shakspere den dramatischen Stoff umgestaltete und ob er den Schwerpunkt des Interesses verrückte; dazu müfsten wir alle die unzähligen feinen Abweichungen in Betracht ziehen, von denen wir einige im Hauptteil zu erklären versucht haben. — Was zunächst das Verhältnis der beiden Handlungen zueinander betrifft, so brachte Shakspere die Biancafabel in innigere Berührung mit der Zähmung, so dafs sie nicht mehr eine unabhängige Parallelhandlung ist, sondern vielfach in äufseren Beziehungen und in Wechselwirkung mit jener steht, während noch im älteren Stücke beide Fabeln so wenig in einander überspielen, dafs man sie ohne Mühe reinlich scheiden kann. Petruchio will in Padua seinen Freund Hortensio aufsuchen, führt ihn als Musiklehrer verkleidet zu Baptista und leitet dadurch diese Intrigue ein. Damit Katharina einen Mann bekomme, bestimmt Baptista, Bianca dürfe nicht vor jener heiraten, und dadurch bewogen, überreden die Freier Petruchio, um Katharina zu werben; zugleich zieht die dadurch bewirkte Isolierung Biancas mittelbar Katharinas Musikunterricht nach sich, dessen Folgen wieder auf Petruchio Eindruck machen. Ferner erzählt dieser IV. 6. dem alten Vincentio von der Hochzeit seines Sohnes und nimmt lebhaften Anteil an dessen Aufnahme durch den Pedanten. Dafs die Bevorzugung Biancas nicht ohne Einflufs auf Katharinas Charakter geblieben ist, geht aus dem Eingang des zweiten Aktes hervor. Auch die Botenberichte Biondellos und Gremios (III. 2.) wirken im Sinne einer freilich nur äufserlichen Ver-

knüpfung. Wir sehen, es findet ein wechselvolles, mannigfaltiges Ineinandergreifen von Haupt- und Nebenhandlung statt, so dafs keine von beiden isoliert zu denken ist. — Worauf die innere Kontrastierung hinausläuft, nämlich dafs ein scheinbar sanftes Mädchen wie Bianca für die Ehe gefährlichere Aussichten bieten kann, als eine schlimme Keiferin, sehen wir weiter unten.

Was sich auf die Zähmung bezieht, behielt Shakspere im grofsen Ganzen von der Vorlage bei, änderte und fügte nur kleine Punkte hinzu, die uns den Vorgang klarer und folgerichtiger erscheinen lassen: Petruchios scheinbar geheucheltes und doch wahrhaft freundliches Wesen gegen Katharina und ihre Verteidigung gegen jede Verdächtigung der anderen, seine Roheiten in der Kirche, die Ereignisse auf dem Wege von Padua nach dem Landhause, die Generalprobe am Schlufs von V. 1. und andere Feinheiten. Das alles bedeutet aber sehr wenig im Vergleich mit der gründlichen Umgestaltung der Biancahandlung. Zunächst waren die beiden jüngeren Schwestern der Quelle sehr reformbedürftig, und so tritt an ihre Stelle nur ein Mädchen, Bianca — Hortensios Witwe spielt nur eine Aushülfsrolle — und statt der gesuchten Symmetrie von zwei Frauen und zwei Verehrern gibt unser Dichter der einen Bianca drei resp. vier Bewerber. Wenn dort die beiden Liebhaber ohne jedes Hindernis ihr Ziel erreichen, machen sich hier die Nebenbuhler mit List den Rang streitig und bringen dramatisches Leben in das Stück. So sind denn die ganzen Rivalitäten- und Verkleidungsszenen im Grunde Shaksperes freie Erfindung, bez. Anleihe an Gascoyne: Lucentios Verkleidung in einen Schulmeister, Tranios in einen Freier, die eigenartigen Annäherungsversuche der drei Liebhaber, Gremios Überbietung durch Tranio, Lucentios Sieg über Hortensio in der Unterrichtsstunde, Hortensios Eifersucht und Rücktritt und schliefslich Lucentios heimliche Trauung, der Krach und die Aufklärung. Das ist eine solche Fülle von folgerichtig abgeleiteten Verwicklungen und Konflikten, wie man sie sich dramatisch wirksamer kaum denken kann. Durch diese sorgsame Ausarbeitung der Nebenhandlung geriet unser Dichter freilich in den Fehler, wenn anders wir es so nennen dürfen, dafs sie den Charakter des Underplot verlor und im IV. und V. vor dem eigentlichen Plot im Vordergrunde steht.

Man kann deshalb fast von zwei gleichwertigen Parallelhandlungen reden. Aber da, wie in vielen Dramen Shaksperes, so vornehmlich in unserm Lustspiele der künstlerische Genufs nicht sowohl durch die Gesamtwirkung des Ganzen hervorgerufen wird, als vielmehr in den einzelnen Szenen liegt, die, aus dem Zusammenhange losgelöst, jede für sich durch ihre Kraft wirken, so fällt dieser unbedeutende Mangel der Komposition nicht ins Gewicht. Es kommt hinzu, dafs der Kontrast zwischen beiden Handlungen in gleichem Mafse gehoben wird, je mehr Bemühungen um den Besitz Biancas gemacht, je mehr Intriguen um sie gesponnen werden; denn das Widernatürliche in dem Gebaren jener Weiberknechte leuchtet ein im deutlichsten Gegensatze zu dem auf soliden, wenn auch nüchternen Grundsätzen ruhenden Verhalten Petruchios gegen seine Frau. Alles in allem müssen wir demnach sagen, dafs Shaksperes Abweichungen in der Komposition künstlerisch begründet waren, dafs die Handlung einen strafferen, folgerichtigeren Aufbau erhielt und dadurch trotz der Zweispaltung einen einheitlichen Eindruck macht.

Motivierung.

Im einzelnen wird dies Ziel aufserdem erreicht durch eine überaus klare Motivierung, die im älteren Stücke ja besonders im Argen lag. So bildet die Biancahandlung eine fortlaufende Kette von Ereignissen, die durch den Kausalnexus miteinander verbunden sind. Katharinas Widerspenstigkeit ruft in Baptista die Befürchtung wach, sie möchte ledig bleiben; diese Furcht ist das Motiv für seine Bestimmung, die jüngere Tochter erst nach der älteren freizugeben, und für seinen Wunsch, sie durch geeigneten Unterricht zu trösten. Daraus entspringt wieder einmal Hortensios Heiratsvorschlag an Petruchio und dessen Verbindung mit Katharina, ferner Lucentios und Hortensios Verkleidung. Tranios Auftreten als Freier aber hat sowohl in dem Gesagten wie in der Nebenbuhlerschaft Hortensios und Gremios seinen Grund. Notwendig müssen nun Lucentio mit Hortensio und Tranio mit Gremio feindlich zusammengeraten, und Baptista nutzt den Streit der letzteren dazu aus, sich den reichsten Schwiegersohn zu wählen und veranlafst dadurch Tranio zu der Einführung des Pedanten. Im Folgenden motiviert dann

Shakspere die Verzeihung Vincentios durch die vorangegangene Angst um das Leben seines Sohnes, wo man in der Quelle überhaupt von keiner Begründung reden kann. Schliefslich versteht er es auch in der letzten Szene, die Wette durch den voraufgegangenen Streit glaubhaft zu machen. Die Beispiele könnten leicht vermehrt werden, mögen aber hier genügen, da bei der Szenenbesprechung in jedem einzelnen Falle auf Shaksperes Art der Motivierung eingegangen ist. Gröfsere Widersprüche und so unglaubliche Zufallswirkungen wie im alten Drama sind ganz vermieden, und dadurch wird eine äufsere Wahrscheinlichkeit und Lebenswahrheit bedingt. Die innere Wahrscheinlichkeit, besonders in der Haupthandlung, ist durch die Abhängigkeit der Ereignisse von den Charakteren und umgekehrt durch deren Entwicklung und Umgestaltung durch jene erreicht. Für den ersten Einflufs liefert Petruchio nach Abzug des oben erwähnten burleskenartigen Elements das schlagendste Beispiel: als fertiger, männlicher Charakter bestimmt er durch sein konsequentes, rücksichtsloses Verfahren den ganzen Gang der Handlung, die Entwicklung von Katharinas Seelenleben, das durch die äufseren Umstände völlig umgewandelt wird.

Dramatische Technik und Bühnenwirkung.

Zwei Schwächen Shaksperes fallen uns hier sofort auf, die wir nur aus der geringen Sorgfalt erklären können, welche er auf das Stück verwandte. Die eine betrifft die erste Einführung von neu auftretenden Personen. In den meisten übrigen Dramen hat der Dichter diese Frage durchaus einwandfrei gelöst, drum nimmt uns hier die Laxheit um so mehr Wunder, als die Vorlage die Schwierigkeiten geschickt umgangen hat. Zunächst handelt es sich um die Einführungsrede Lucentios, die von der althergebrachten, naiven Technik nur dadurch unterschieden ist, dafs sie nicht direkt ans Publikum, sondern an Tranio gerichtet ist; allein auch dieser ist mit dem, was ihm sein Herr erzählt, schon lange bekannt, mit Lucentios Herkunft, dem Ausgangspunkt und Zweck der Reise. Shakspere hätte besser getan, dies alles im Laufe der folgenden Dialoge zu enthüllen. Ebenso ungeschickt macht Petruchio die Zuhörer mit seiner Heimat und seinem Reiseziel bekannt. Auch

hier verfährt der Dichter der Vorlage technisch richtig so, dafs er das Nötige über Ferando teils vorher, teils im Laufe der Szene nachher sagt. In einem dritten Falle freilich, beim Auftreten des Duke of Cestus, hat die Quelle noch die alte Einführung mit den Worten:

Thus all alone from Cestus am I come, etc.

wo Shakspere kühner verfährt und gleich mit Petruchios Ansprache an Vincentio beginnt, dessen Verhältnisse aber erst in der folgenden Unterhaltung aufdeckt. — Der andere Fehlgriff des Dramaturgen bezieht sich auf Katharinas Schlufsrede. Wäre diese wenigstens, wie die Kates, komisch gehalten, so könnte man sie unter Umständen rechtfertigen, allein so wie sie ist, eine weit ausgesponnene, episch-lyrische Predigt, in der die Quintessenz der Moral des Stückes zusammengefafst wird, ist gerade in einem Lustspiele nicht am Platze.

Damit sind aber die tadelnswerten Punkte schon erschöpft, und in allem Übrigen erkennen wir nur die sichere Hand des erfahrenen Dramatikers, der in gleicher Weise frei ist von dem Regelzwange des einseitig klassizistischen Dramas wie der Regellosigkeit der „Stürmer und Dränger“ der Volksbühne, erkennen die feine Beobachtung des Bühnentechnikers, der wohl wufste, was eindrucksvoll war und was nicht. Wir greifen zur Veranschaulichung einige wichtige Fälle heraus, in denen die Vorlage eine Verbesserung erfuhr. — Zum Unterschied vom lateinischen Schuldrama, speziell den Supposes, das nur die letzte Phase der Stofffabel behandelt, bringt Shakspere die ganze Handlung; zum Unterschied von der unmittelbaren Quelle The Taming of a Shrew ist er bestrebt, möglichst die ganze Handlung auf die Bühne zu verlegen und sich nicht auf Geschehnisse aufserhalb des Dramas zu berufen; denn das unmittelbar Geschaute, nicht das blofs Vorgestellte wirkt auf die Zuschauer am meisten. Infolge der Nichtachtung dieser Wahrheit hat der Dichter der Vorlage das Charakterbild Kates völlig verdreht, indem er von ihr nur Böses erzählen, sie aber nicht dementsprechend handeln läfst. Wo Shakspere dennoch gezwungen ist, Handlung hinter die Kulissen zu legen — d. h. besonders an drei Stellen — da mufste er notwendig episch werden. Hören wir darüber Delius (Jahrbuch XII.): „In The Taming of the Shrew finden wir zwei drastische Schilderungen

so aus dem Leben gegriffen, so in die Augen springend, als sähen wir das blofs Erzählte leibhaftig und szenisch uns vorgeführt: Petruchios studiert nachlässiger Aufzug und sein höchst ungeniertes Gebahren bei der Trauung. Aber der mit allen möglichen Pferdekrankheiten behaftete Gaul nimmt sich in Shaksperes detaillierter Beschreibung vielleicht vorteilhafter und minder unästhetisch aus, als er auf der Bühne erschienen wäre. Und Petruchios ungeberdige Haltung am Traualtar, sein Fluchen, seine tätliche Mifshandlung des Pfaffen und Küsters, hätte dem Publikum sichtlich vorgeführt, schwerlich die rein komische Wirkung erzielt, welche Gremios naive Erzählung davon hervorzubringen berechnet und geeignet war.“ Aufserdem wird Shakspere diese wie später Lucentios heimliche Trauung mit Bianca deshalb hinter die Bühne verlegt haben, um Anstofs zu vermeiden; denn seit dem letzten Theaterverbot von 1553—1559 waren religiöse Fragen und, was irgend daran erinnerte, auf der Bühne verpönt. Das dritte Beispiel für Handlung hinter den Kulissen ist Petruchios Reise mit Katharina nach seinem Landhause und der Sturz mit dem Pferde, was auch schlechterdings nicht aufgeführt werden konnte. Bei dem Bericht darüber wird aber der Dichter hier nicht episch, sondern löst ihn in eine dramatisch-komische Szene zwischen Grumio und Kurtis auf. Während die bisher angeführten Fälle keinerlei Entsprechungen in den Quellen haben, verfuhr Shakspere mit dem Musikunterricht Katharinas anders als in The Taming of a Shrew; dafs er ihn nicht selbst auf die Bühne brachte, sondern seine unmittelbaren Folgen mit ihrer unwiderstehlichen, komischen Wirkung zeigte, war eine glückliche Korrektur der matten Originalszene. Sonst hat sich Shakspere sichtlich gehütet, wichtige Ereignisse nur zu erzählen. So beginnt Petruchio seine Werbung erst im Stücke selbst und hat nicht wie Ferando schon vorher mit dem Schwiegervater den Kauf abgeschlossen; so hören wir Baptistas Bestimmung über seine Töchter aus seinem eigenen Munde, nicht durch den Bericht der Freier, wie in der Vorlage; so tritt auch der falsche Vater nicht auf, ohne dafs wir etwas Nennenswertes über ihn gehört hätten, wie in der Hauptquelle, noch wird seine Übertölpelung lang und breit erzählt, wie in den Supposes, sondern zu aller Belustigung wird er auf der Bühne von Tranio zu seiner Rolle verführt. Soviel mag davon genügen.

Ein anderes Mittel, das Shakspere im Gegensatz zum älteren Drama mit Glück und Erfolg verwandte zur schärferen, plastischen Heraushebung von Handlung und Charakteren und um des Lustspiels willen, ist die Kontrastwirkung. — Der Gegensatz in der Art, wie um Katharina und wie um die Schwester resp. Schwestern geworben wird, war ja schon in der Vorlage gegeben, wurde aber vom Umarbeiter noch deutlicher herausgekehrt, indem Petruchio noch rücksichtsloser, unbeirrter Katharina erringt und die übrigen Freier noch unmännlicher, unehrlicher, kurz als erbärmlichere Weiberknechte hingestellt werden. Dann wurde das friedliche, einmütige Zusammenarbeiten von Aurelius und Polidor ersetzt durch Intriguen und die Rivalität zwischen Tranio und Grumio einer-, Lucentio und Hortensio andererseits. Damit gewann Shakspere zugleich eine Handhabe, die langweiligen Liebesszenen des alten Stückes in dramatisch bewegte Streitszenen zu verwandeln. So entstand der köstliche Unterricht Biancas (III. 1), so Hortensios Enttäuschung und feierliche Verzichtleistung (IV. 3.), so Tranios und Gremios Wettbewerb (I. Schlufs). Auch Katharina und Bianca selbst werden einander im Anfang des ersten und zweiten Aktes einander gegenübergestellt, der falsche dem richtigen Vater in der dramatischsten Szene des ganzen Stückes. Kurz, überall Kampf und Streit, das Aufeinanderplatzen feindlicher Kräfte, nirgends einträchtig lyrisches Beisammensein.

Ein letztes Mittel Shaksperes, dem Drama eine ungeteilte Aufmerksamkeit zuzulenken und das Interesse von Akt zu Akt, von Szene zu Szene wachzuhalten, ist die Spannung. Dafs es daran fehlte, war ein Hauptmangel der Vorlage. Mehr oder weniger folgerichtig, meistens wie man erwartet hat, spinnt sich dort die Handlung ab, nichts Unerwartetes, Überraschendes, keine fesselnden Konflikte, kein Hinausschieben einer Lösung. Darin liegt eben zum gröfsten Teil das Geheimnis von Shaksperes dramatischer Entwicklung, dafs er die Konflikte entstehen läfst und auch nach und nach andeutet, wie sie gelöst werden können, sie aber nicht sofort ohne Schwierigkeiten und Hindernisse löst, sondern einen nach dem andern im Verlauf von mehreren Akten, wodurch die Spannung aufs höchste gesteigert wird. So sagt z. B. Kate im alten Stücke nach Ferandos Werbung:

But yet I will consent and marrie him,
For I methinkes haue liude too long a maid,
And match him to, or else his manhoods good.

und damit wissen wir ganz genau, dafs sie zur Hochzeit bereit sein wird, wenn Ferando kommt. Katharina dagegen sträubt sich scheinbar aufs heftigste, Petruchios Weib zu werden, und wir sehen gespannt der zweiten Szene des drittes Aktes entgegen, ob sie sich auch da noch weigert, ob sie zur Ehe gezwungen werden mufs, oder ob sie andern Sinnes geworden ist. Ähnlich vermuten wir am Schlufs des zweiten Aktes, dafs Tranio Mittel und Wege finden wird, sein erlogenes Vermögen zu bescheinigen; wie aber, und ob es ihm sicher gelingt, das müssen wir unsrer Neugierde überlassen. Auch nach Lucentios Erfolgen III. 1. können wir noch nicht bestimmt sagen, ob er Alleinherrseher im Herzen Biancas ist, die Gewifsheit wird uns erst IV. 3. So ist überhaupt die ganze Nebenhandlung ein fortlaufendes Aufeinanderfolgen von Spannungen, in der Quelle dagegen von nutzlosen Belästigungen des Lesers und Zuschauers, da hier den Absichten der Freier nichts im Wege steht.

Charaktere.

Man hat wiederholt gesagt, Shakspere fand in The Taming of a Shrew zwei gute Charaktere, die er nur wenig zu verfeinern brauchte, Ferando und Kate. Wir behaupten, er fand überhaupt keine Charaktere vor, alles was er hier schuf, ist sein Eigentum und nicht zum wenigsten Petruchio und Katharina. Man vergleiche die betreffende Stelle in der Besprechung der Vorlage. Zunächst zur Heldin!

Katharina.

Die widersprechendsten Ansichten sind über sie geäufsert. Von den einen wird die Entwicklung ihres Charakters als Musterwerk eines erfahrenen Psychologen gelobt, von den andern als rein unmöglich verworfen, meines Erachtens beides mit Unrecht; man bewegt sich dabei nur zu leicht in Extremen, ohne Vorzüge und Mängel objektiv abzuwägen. Gewifs, die Zähmung Katharinas, wie sie da im Lustspiel ausgeführt wird, ist ein Unding, aber — doch gehen wir systematisch vor! —

Ohne den liebevollen Einfluſs einer Mutter ist Katharina aufgewachsen, und der schwache Vater hat es nicht verstanden, durch vernünftige Erziehung die Ausbrüche des unbändigen Wildfangs zu zügeln und in die rechten Bahnen zu leiten. So kommt sie verwahrlost in die Jahre, in denen sich bei jedem Mädchen eine Wandlung vom harmlosen, unbefangenen, interesselosen In-den-Tag-Hineinleben zur Klarheit der jungfräulichen Reife unter Stürmen vollzieht. Der Klippen und Gefahren gibt es viele in dieser Periode, wo sich in dem Interesse am Manne das Denken und Fühlen zu konzentrieren beginnt. Und in diesem Kampfe steht Katharina ohne feste, leitende Hand, allein auf sich selbst angewiesen da, und von den ungünstigsten Bedingungen umgeben, ist sie nahe daran zu scheitern. Die jüngere Schwester Bianca, die schon immer vom Vater verzogen ist, wird von Freiern umschmeichelt, während sie selbst unbeachtet und verspottet beiseite steht und ihr Bedürfnis zu gefallen unbefriedigt bleibt. Gekränkte Eitelkeit und die Unfähigkeit, die in ihr unklar wogenden Gefühle zu befriedigen, sind es, die in ihr eine hochgradige Gereiztheit und das scheue, verstockte Wesen zeitigen, woraus sich schon die schlimmsten Untugenden Eifersucht, Neid, Zanksucht, Eigensinn und Trotz entwickeln und ihren Charakter dauernd zu verderben drohen. Dabei ist sie noch nicht eigentlich schlecht und boshaft geworden; so dürfen wir die Mifshandlung ihrer Schwester wenigstens nicht interpretieren, sondern müssen ihr liebloses Gebahren aus ihrem berechtigten Ärger über die Bevorzugung Biancas durch ihren Vater und die Freier ableiten, einem Ärger, dem das leidenschaftliche, stark impulsive Mädchen Ausdruck geben mufs. Wir geben freilich zu, dafs Shakspere hier die übertrieben groteske Form hätte mildern können, denn an dieser Szene hat man für die Besserung Katharinas Anstofs genommen, indem man sie sich als ein boshaftes, verkommenes Geschöpf dachte. Auch könnte man denken, sie wolle wirklich einen Freier Biancas für sich haben, während sich ihr Unwille lediglich gegen Bianca richtet und dem Gefühl der eigenen Zurücksetzung entspringt. Dafs ihr innerster Kern nicht angefressen und noch gut ist, dafür giebt der Dichter verschiedene Anhaltspunkte. So spricht ihr mitleidiges, weich empfindendes Herz aus der Fürbitte, die sie für den unschuldig verprügelten

Grumio auf der Hochzeitsreise einlegt, obwohl sie selbst in Not ist, und für die übrigen Diener in Petruchios Wohnung. Ferner schildert sie Hortensio:

> Brought up as best becomes a gentlewoman:
> Her only fault, and that is faults enough —
> Is that she is intolerable curst.

Also ihre böse Zunge hält er für ihren einzigen Fehler. Auch haben wir in ihrem ersten Gespräch mit Petruchio gesehen, dafs ihr ein natürliches Gefühl für Sitte und Anstand nicht fremd ist. Aber alle diese guten Eigenschaften liegen tief versteckt in ihr, der oberflächliche Leser wird ihrer kaum gewahr; denn Shakspere hat sich gehütet, in dieselbe Inkonsequenz wie der Dichter der Vorlage zu verfallen und Katharina allzu sanft und harmlos zu zeichnen. Nein, im Gesamteindruck erscheint sie wirklich launisch, ungeberdig und verzogen; dazu braucht man nur ihren Eigensinn gegenüber Baptista, ihre Mifshandlung Biancas und Hortensios zu betrachten. Schliefslich kommt bei ihr noch ein selbstbewufster Stolz hinzu, der zum Teil auf der Verächtlichkeit ihrer Umgebung und dem Bestreben, vor dieser sich nichts zu vergeben, basiert.

In diesem kritischen Augenblicke, wo Neid und Lieblosigkeit Katharinas besseres Ich fast ersticken wollen, tritt ihr der erste Mann entgegen, denn der greisenhafte Gremio und der Weiberknecht Hortensio konnten ihr kaum als solche erscheinen. Ein Mann des Namens wert, gereift, unerschrocken, energisch, ihr in jeder Weise ebenbürtig, sagt ihr, dafs ihm an ihr liegt, begehrt sie kurzer Hand zur Frau. Das macht sie im ersten Augenblicke ganz verwirrt, sie kann nicht fassen, dafs so plötztlich in Erfüllung gehen soll, wovon sie lange geträumt, und diese Verlegenheit ist es eigentlich, die in ihren scharfen Entgegnungen zum Ausdruck kommt. Allein da trifft sie bei Petruchio auf den Unrechten, frech greift er sie von immer neuen Seiten an, und wie den Frauen im Allgemeinen ein ungestümer, überlegener Männerwille mehr imponiert, als schüchternes Werben, so mufs er vor allem auf dies unbändige, leidenschaftliche Mädchen Eindruck machen, das einen gutmütigen Mann verachten würde. Als guter Weiberkenner beginnt Petruchio auch noch zu schmeicheln, lobt ihre Schönheit, ihren stattlichen Gang, und trifft damit die empfindliche Stelle,

an der alle Frauen verwundbar, ihre Eitelkeit, die Eitelkeit, die man bisher in Katharina nur verletzt hat. So wird sie vollends gewonnen; ihre letzten Erwiderungen: „Where did you study all this goodly speech?“ und: „Yes; keep you warm,“ kommen schon aus einem liebenden Herzen. Fortan ist es nicht mehr das Männliche, sondern der eine Mann, um den sich ihr ganzes Denken und Fühlen drehen wird; alles sieht sie jetzt in Beziehung auf ihn, alles andere ist nur Mittel, der Mann der Zweck, und damit wird sie selbst zum willenlosen Werkzeuge des Mannes, sein Wille ist ihr Wille. Welchen Weg die Erziehung Katharinas einschlagen mufs, ergiebt sich demnach aus dem Gesagten. Ein Schritt zu ihrer Besserung ist insofern schon getan, als ihr Neid, ihre Eifersucht, das Gefühl der Verlassenheit jetzt von selbst hinfällig ist. — Der kurze Rückschlag gleich darauf ist nur ein scheinbarer und durch die Anwesenheit der Fremden und das Bewufstsein bedingt, sie habe im Widerspruch mit ihrem bisherigen verschrobenen Wesen gehandelt, dient aber Petruchio dazu, sofort mit seiner Behandlung zu beginnen: er erklärt ihre heftigen Worte für null und nichtig und nimmt sie offen gegen die andern in Schutz.

Die eigentlich systematische „Zähmung“ setzt III. 2. ein. Durch Petruchios Ausbleiben wird sich Katharina überhaupt erst klar, dafs sie ihn liebt. Sie mufs glauben, dafs er vielleicht deshalb nicht kommt, weil sie zu ungebärdig gewesen ist, und das versetzt sie in einen heilsamen Zustand der Zerknirschung. Anstatt zu denken, dafs ihr das ersehnte Glück nur vorgetäuscht ist, ohne es geniefsen zu dürfen, möchte sie lieber den Verlobten nie gesehen haben; es sind die Zuckungen einer verzweifelnden leidenschaftlichen Seele. — Wie nun Petruchio dennoch erscheint, da beachtet sie seinen verrückten Aufzug gar nicht, sondern folgt ihm bereitwillig zum Altar und schweigt still zu seinen Roheiten, zufrieden mit seiner Gegenwart. In dem natürlichen Gefühle ihrer Abhängigkeit bittet sie auch ihren Mann bescheiden, zur Hochzeitsfeier zu bleiben, und erst nach schroffer Zurückweisung versucht sie, mit Trotz ihren berechtigten Wunsch durchzusetzen, kommt aber zur Erkenntnis ihrer Ohnmacht. Man sollte nun erwarten, dafs nach dem glücklichen Gelingen dieses ersten Versuches Petruchio fortführe, seine Frau zum Gehorsam und zur Sanftmut zu er-

ziehen, aber das Lustspiel mufste Abwechselung und Steigerung bringen. Aufserdem hält es schwer, einen einmal in burlesker Form populären Stoff zu verfeinern, d. h. in diesem Falle die rein physische Kraftprobe Ferandos durch Erziehungsmittel aus seiner geistigen Überlegenheit heraus zu ersetzen. So überschreiten denn alle folgenden Zähmungsszenen, die der Vorlage getreu folgen, das Gebiet des realen Lebens, sind stark übertrieben und farcenhaft und dürfen unmöglich ernst genommen werden. Schon der Titel des Dramas „Zähmung“ deutet doch auf eine phantastische Auslegung, da es Shakspere nicht eingefallen sein kann, die Erziehung eines Menschen der Dressur eines wilden Tieres gleichzustellen. Einen Schatten von realer Berechtigung haben höchstens noch die Prügel, die die Diener bekommen, weil dadurch Katharina gewarnt wird, dafs sie bei Ungehorsam eine ähnliche Behandlung zu gewärtigen hat. Dagegen sind die Hunger- und Ermüdungskur, die endlosen Quälereien mit dem Schneider und Putzmacher, die widersinnigen Behauptungen, denen Katharina beistimmen mufs, krasse Übertreibungen und nur komisch zu nehmen, im Ernst könnten sie ein menschlisches Wesen nur verstockt, heimtückisch und rachsüchtig machen. Bei alledem ist Petruchios Methode ganz ausgezeichnet, „to kill a woman with kindness;“ d. h. er peinigt sie unter dem Vorwande besorgter Liebe, so dafs ihr Widerstand machtlos ist, und hält ihr gewissermafsen ihre eigene Unnatürlichkeit im Spiegel vor, wenn er sich ebenso mafslos gegen sie benimmt, wie sie es anfangs gegen alle Menschen getan hat. Wesentlich dabei ist, dafs Petruchio nie in wirklichen Zorn gerät, sondern alles in einer heiteren humorvollen Stimmung ausführt, denn so wird es Katharina erleichtert, unter der Maske des Scherzes ihre Ohnmacht zu bekennen, indem sie auf jenen Ton eingeht. — Das Resultat der Zähmung ist so, wie man es erwartet: Katharina wird aus einer Widerspenstigen zu einer sanften, gehorsamen Ehefrau, aber wohlgemerkt nur Ehefrau, denn Shakspere giebt nur Proben ihres Gehorsams gegen Petruchio, läfst aber dahingestellt sein, ob sich auch ihre Launen gegen Vater und Schwester gelegt haben; die — seltsamerweise wieder ernst gemeinte Schlufsrede — erörtert nur das Verhältnis der Frau zum Manne.

Petruchio.

Mit besonderer Vorliebe zeichnet Shakspere den, dem das Wunder der Zähmung gelingt, den eigentlichen Helden des Stückes, Petruchio. Er ist ein Mann aus einem Gufs, der sich gewaltig über die Schar der Freier, über alle Personen des Dramas erhebt, ein Mann von festem, unbeugsamem Willen, der kein Hindernis kennt, wenn er sich ein Ziel vorgesteckt hat. Nur bei oberflächlicher Betrachtung erscheint er zuerst vielleicht wunderlich, launisch, rätselhaft, und erst bei genauerem Studium erkennt man einen Mann von gereifter gesunder Lebensanschauung, der unsere Achtung verdient, und führten gleich seine Wege durch Zauberland. Ist er doch dazu verurteilt, als einziger Vernünftiger die Narrenkappe anzulegen, um seiner Umgebung wirksam ihre Torheiten vorzuhalten und sie zu bessern. — Eine wildbewegte Jugend liegt hinter ihm; dem Tode mit all seinen Schrecken hat er ins Auge geschaut auf stürmender See, in blutiger Schlacht. So hat er den Ernst des Lebens kennen gelernt und von idealen Jugendträumen Abschied genommen; er fafst das Leben, wie es ist, ohne Illusionen. Darum hat er mit praktischem, sparsamem Sinn das Erbe seines Vaters noch vergröfsert, darum denkt er — wohl zu banausisch — über die Ehe, wie über ein Geschäft, bei dem man nicht zu kurz kommen darf. Denn Überraschungen, wie sie der Jüngling vom Weibe erhofft, stehen ihm nicht mehr bevor, er kennt das andere Geschlecht und seine Schwächen und will deshalb die Last der Ehe nicht ohne angemessene Entschädigung auf sich nehmen. So haben wir seine Werbung um Katharina aufzufassen. Dafs sie jung, hübsch und reich ist, sind Vorzüge, die fast jeden Mann locken, auch Petruchio — denn seine Übertreibung, er würde jede noch so abstofsende alte Schachtel nehmen, wenn sie nur Geld habe, dürfen wir nicht für bare Münze nehmen, wie überhaupt seine Prahlereien Hortensio gegenüber; andernfalls wäre sein Charakter so gemein, dafs wir auch nicht ein Fünkchen Sympathie für ihn hegen könnten — dafs Katharina aber zänkisch und widerspenstig ist, verleiht ihr in Petruchios Augen den Reiz des Pikanten; er ist ja förmlich entzückt über ihren Lautenschlag in der Musikstunde und brennt vor Verlangen, den Wildfang

zu beruhigen, des Erfolges sicher. Unbeirrt macht er ihr seinen Antrag, und seine Frauenkenntnis täuscht ihn nicht: durch eine gesunde Frechheit, vermischt mit einer Dosis Schmeichelei, erringt er im Sturme das Herz der Jungfrau. Damit ist ihm aber wenig gedient; die Frau mufs erst zu dem Gefühle ihrer Ohnmacht und Abhängigkeit gebracht werden, und darauf zielen Petruchios systematisch ausgeführten Tollheiten ab, die wohltuend von der Art der Zähmung im alten Stücke abstechen. Ferando ist zu wenig konsequent, einzeln sogar falsch und hinterlistig; Petruchio kennt keine Schleichwege, mit rascher Energie setzt er offen alles durch, und sei es mit Gewalt, und darum liegt zugleich über seinem ganzen Wesen ein Hauch der Heiterkeit, oft ausgelassener Fröhlichkeit ausgebreitet, den wir in der Vorlage ganz vermissen. Nirgends sehen wir ihn wütend, immer ist er Herr seiner selbst, und nur durch seine Selbstbeherrschung gelingt ihm die Heilung Katharinas. Dieser humoristische Zug in seinem Charakter, der allen seinen Handlungen den Stempel aufdrückt, ist es auch, der nicht nur uns mit dem allzu groben Realismus seines Wesens aussöhnt, sondern auch Katharina die Möglichkeit bietet, mit ihm in friedlichere Bahnen einzulenken. Die Komik, der Humor nimmt seinem an und für sich rohen Gebahren das Abstofsende, Widerwärtige und läfst die ganze Zähmung in milderem Lichte erscheinen. Über Petruchios Methode haben wir schon oben gesprochen: zuerst zwingt er Katharina durch sein Fernbleiben zum Geständnis ihrer Liebe, schüchtert sie dann durch Schrecken ein, um sie schliefslich durch Versagung ihrer liebsten Wünsche zum Gehorsam zu bringen. Das alles aber geschieht immer unter dem Vorwande zärtlichster Liebe, so dafs Katharina keinen Grund zum Klagen bekommt und in jenen eigentümlichen Zustand des Schmerzes zwischen Weinen und Lachen versetzt wird, in dem man zum willenlosen Werkzeuge des andern wird. „Charity to show; this is the way to kill a wife with kindness!“ Gerade dies Motiv fehlt in der Quelle ganz; dort brüstet sich Ferando in roher Weise vor Kate damit, wie er sie durch Hunger zahm machen wolle. Es liegt in dem ganzen Betragen Petruchios etwas Frisches, Ehrliches, Naturburschenhaftes, eine göttliche Rücksichtslosigkeit und ein gesunder Egoismus, der sich über alle Konvenienz hinwegsetzt

und uns an die grofsartige Gestalt des Bastard im King John erinnert. (Kopplow.) Um noch eine Feinheit zu erwähnen, so hat Shakspere auch das Verhältnis Petruchios zu seinem Diener anders gestaltet als es im älteren Drama gegeben war. Dort tanzt Sander seinem Herrn so zusagen auf der Nase herum, und Ferando fragt ihn in unwürdiger Weise um Rat; hier erlaubt sich Grumio zwar auch manchen Scherz, mufs aber auch oft die strenge Hand seines Herrn fühlen und gehorcht aufs Wort. — So hat es Shakspere verstanden, Petruchio in den verschiedensten Beziehungen ebenso wie Katharina individuell, plastisch auszumalen, leider nur diese beiden Charaktere, alle andern sind von typischer Allgemeinheit und mit wenigen grofsen Strichen angedeutet.

Baptista.

Bleiben wir zunächst in der Familie Katharinas, so tritt uns in Baptista der stereotype Komödienvater entgegen, der Vater, wie er nicht sein soll. Er ist zu schwach, um den Eigensinn und Trotz seiner ältesten Tochter zu brechen und hat durch allzugrofse Nachgiebigkeit deren Erziehung verdorben, während er offenbar die jüngere Tochter verzogen hat. Dabei ist er durch und durch Kaufmann, mit stark ausgebildetem Sinn für das Praktische, Reale. Kühl berechnend fafst er die Versorgungsfrage seiner Kinder als einen Handel, ein Geschäft auf und weifs durchtrieben die glückliche Lage Biancas zu Katharinas Gunsten durch seine Bestimmung auszunutzen. Bezeichnend ist auch, wie verschieden er über seine Töchter verfügt. Für Bianca, auf deren Gehorsam er rechnen zu können glaubt, bestimmt er ohne Rücksicht auf ihren Willen den reichsten der Freier, mufs allerdings erleben, dafs sie ihn hinterlistig betrügt; Katharinen einen Mann aufzudrängen, hütet er sich und macht ihre Heirat mit Petruchio nur von ihrer Entscheidung abhängig. So nimmt er die Verhältnisse, wie sie sind. Wenn er am Schlufs Petruchio für den Erfolg seiner Zähmung noch ein Vermögen schenkt, so scheint es fast, als wolle er das Unrecht, dafs er an Katharinen verübt, wieder gut machen, und Bianca ihren Undank fühlen lassen. Überhaupt dürfen wir ihn uns nicht als einen filzigen Schacherer vorstellen, das

verbietet schon sein vornehmes Benehmen gegen Petruchio, den er dringend warnt, seine Tochter blindlings zu heiraten.

Bianca.

Für Bianca lagen dem Dichter in der Quelle zwei Schemen vor, die ihm nichts boten; deshalb ist ihr Charakter sein eigenes Werk. Mit der feinen Beobachtung eines Menschenkenners zeichnet er uns eine von jenen vielen Mädchengestalten, die man beim ersten Anblick ätherisch findet, deren Hohlheit und Falschheit man erst gewahr wird, wenn man für kurze Zeit ihre sogenannte Liebe errungen hat. Bianca ist scheinbar das sanfteste Wesen von der Welt, dem Vater in unbedingtem Gehorsam ergeben, für die Schwester das gutmütige Schaf. Dazu ist sie hübsch, und wir verstehen es, wenn Lucentio sich bei der ersten Begegnung leidenschaftlich in sie verliebt; aber dieser Vorzug ist zugleich der Grund, der ihren Charakter verdirbt. Durch eine Reihe von Verehrern hat sie erfahren, dafs sie schön ist, und das können nur tiefer veranlagte Frauen vertragen, als sie ist. Sie kennt den Einflufs, den sie auf die Männer ausübt und gefällt sich darin, von ihnen angeschwärmt zu werden. So steht denn ihr Benehmen gegen die Männer im krassen Widerspruch zu dem gegen Vater und Schwester. Da ist sie herrschsüchtig, eigensinnig, launisch; sie macht sich auch nicht das geringste Gewissen daraus, bald diesem bald jenem den Vorzug zu geben; sie befindet sich im ersten Stadium einer leichtfertigen Kokette. Kein Wunder, dafs sie das abgelebte Männlein und den schüchternen Jüngling aufgiebt, sobald ihr der kecke Student Ersatz bietet für ihr leichtes Herz. Auch zeigt es sich, dafs bei einem Konflikte ihrer Kindespflichten mit den sinnlichen Trieben diese für sie ausschlaggebend sind; denn sie bedenkt sich keinen Augenblick, den Vater zu hintergehen und sich heimlich mit Lucentio trauen zu lassen. Wie nach alledem zu erwarten ist, wird sie kaum dazu beitragen, diese Ehe zu einem Elysium zu gestalten: ihr Ungehorsam und ihre Verteidigungsworte lassen wenigstens darauf schliefsen, dafs sie gewillt ist, auch in Zukunft den Tyrannen zu spielen, während Katharina zu Sklavendiensten verurteilt ist. Aber der letzte Zustand nähert sich dem natürlichen und für beide Teile glücklichen weit mehr als der erste;

und wir müssen wohl Shakspere so verstehen, dafs er vom Sklaven und Tyrannen, die in jedem Weibe versteckt sind, unbedingt jenen als das kleinere von zwei Übeln vorzieht, dafs er Lucentio das Pantoffelheldentum nur als Strafe für sein unmännliches Auftreten gönnt. Doch betrachten wir diesen näher!

Lucentio.

Er ist typisch für eine Klasse von Studenten, die auch heute noch ihre Vertreter hat: lebenslustig, etwas leichtsinnig und übereilt, mit leidlich guten Vorsätzen, die bei der ersten besten Gelegenheit verraucht sind, dazu stark auf die Nachsicht des Vaters bauend. — Mit allen Mitteln eines vornehmen, eleganten Jünglings ausgestattet, kommt er nach Padua, um seinen Wissensdurst zu befriedigen, jedoch nicht auf Kosten seiner überschäumenden Lebenslust. Aber wie es so oft im Leben geht, wird sofort ein Strich durch die Rechnung gemacht, der Studienplan umgeworfen. Beim ersten Anblick verliebt er sich mit südlicher Leidenschaft in Bianca, deren bescheiden sittsames Wesen, deren melodische Stimme und Anmut ihn bestechen. Schlau und umsichtig weifs er die Hindernisse aus dem Wege zu räumen und rücksichtslos den Nebenbuhler zu verhöhnen, bis er sich des Gegenstandes seiner Anbetung in kühnem Überfall bemächtigt hat. Dann erlahmt aber seine Erfindungsgabe, an ihrer Brust vergifst er die noch ungelösten Aufgaben und überläfst deshalb seinem Berater Tranio die Vollmacht zu weiterem Handeln. Er ist eine von jenen schwächlichen Naturen, die, einmal in der Liebe einer Frau, völlig davon absorbiert werden und unfähig sind, noch tatkräftig zu handeln. So wird er von Tranio zu der Heirat getrieben und erntet in dem Ungehorsam Biancas den gebührenden Dank für seine willenlose Hingabe, die sich mit der Würde des Mannes nicht verträgt. Nach diesen wenigen Zügen können wir uns ein klares Bild von Lucentio machen. Im alten Stücke dagegen könnten wir aus den Worten und Handlungen des Aurelius hundert Gestalten konstruieren oder besser gar keine, es fehlt jede Realität. Ebenso steht es um einen Vergleich Polidors mit Hortensio.

Hortensio.

Er ist eine grundehrliche, gutmütige Haut, vielleicht etwas beschränkt und dementsprechend behandelt. Er hat ein mitfühlendes Herz nicht nur mit der ausgesperrten Bianca und der mifshandelten Katharina, sondern auch mit dem verprügelten Grumio: überall sucht er zu vermitteln und Frieden herzustellen. Treuherzig schliefst er mit seinem Rivalen das sonderbare Bündnis zur Unterbringung Katharinas, offen und ehrlich setzt er Petruchio das Für und Wider einer Heirat mit ihr auseinander. Solche Menschen fordern notwendig den Spott der anderen heraus, und so wird er von Katharina wie ein dummer Junge behandelt, blitzt bei Bianca mit seinem Antrage ab. Aber da sein liebebedürftiges Herz Ersatz haben will, so macht er aus der Not eine Tugend und nimmt die Witwe, denn fortan soll ihn nur freundliches Entgegenkommen bei Frauen bestimmen; dafs dies kein gutes Zeichen für deren Wert ist, bedenkt er nicht, und wird sich auch in der untergeordneten Stellung, die ihm seine Witwe anweist, nicht unglücklich fühlen.

Gremio.

Für Gremio fand sich kein Vorbild in The Taming of a Shrew, wohl aber in Gascoynes Supposes (resp. Ariost's Suppositi) in der Gestalt des Dr. Cleander: er ist der in der italienischen Komödie heimische Pantalon. Im ganzen Stücke ist er nur der Verlachte, Verhöhnte, Übertölpelte, und mit Recht. Ein greisenhafter Freier, der ohne Rücksicht auf sein Alter Jünglingen den Rang ablaufen will um ein hübsches Mädchen, ist von vornherein etwas Widersinniges, Lächerliches. Dazu benimmt er sich so tölpelhaft und ungeschickt bei seiner Werbung, versucht mit schlechtem Erfolge immer den feingebildeten, reichen Kavalier herauszukehren, dafs wir es ihm von Herzen gönnen, wenn er am Schlufs für seinen Ehrgeiz und seine Eitelkeit — denn aus diesen Motiven, weniger aus Habsucht will er Bianca heimführen — bestraft wird und allein mit leeren Händen ausgeht, im Grunde eine leichte Bufse für ihn, da ihn die Aussicht auf den Hochzeitsschmaus schnell über den Verlust der Geliebten hinwegsetzt.

Tranio, Biondello.

Den Valeria der Vorlage hat Shakspere in zwei Charaktere aufgelöst, Tranio und Biondello. Tranio ist der dienende Freund und vertraute Berater seines Herrn Lucentio, von erfinderischem, umsichtigem Geiste. Gleich seine erste Rede, in der er Lucentio das richtige Mafs beim Studieren anempfiehlt, läfst erkennen, dafs er reichlich auf derselben Bildungsstufe steht wie jener. So weifs er denn auch mit viel Würde und Anstand die Rolle seines Herrn zu spielen und lohnt das in ihn gesetzte Vertrauen durch die zu Gunsten Lucentios listig eingefädelte und durchgeführte Intrigue. — Während Tranio also bestimmend für die Handlung, ja die eigentlich treibende Kraft des Biancaspieles ist, bleiben für Biondello nur die untergeordneten Funktionen des dienstbaren Geistes, die Botengänge und Handlangerdienste. Mehr ist ihm bei seiner Beschränktheit auch nicht zuzutrauen; sogar die Komik in seiner Rolle ist nur passiver Natur.

Grumio, Curtis.

Ähnlich wie das Verhältnis von Tranio zu Biondello, ist das von Petruchios Dienern zueinander variiert. Grumio hat bei Shakspere die widerwärtigen Charakterzüge abgestreift, die Sander im alten Stücke noch aufweist, und wird zum wirklichen Clown, dessen gelegentliche kleine Bosheiten uns nicht unsympathisch berühren, weil sie zum Lachen reizen. Eitel, schwatzhaft und frech läfst er sich keine Gelegenheit entgehen, um seine Wortspiele und schalkhaften Späfse anzubringen, selbst vor dem gestrengen Herrn kann er diese Neigung nicht verleugnen. An einzelnen Stellen erhebt sich seine Komik zu köstlichem Humor, so wenn das kleine Kerlchen ganz durchfroren ausruft: „Considering the weather, a taller man than I will take cold.“ Wenn Grumio einerseits der Hauptvertreter der Komik im Drama ist, so erkennt man andererseits in seinen verschiedenen Betrachtungen, die er „aside“ über Personen und Handlung anstellt, die letzten Spuren des alten Chores, so vor allem I. 2. — Curtis tritt ihm gegenüber ganz in den Hintergrund und ist eigentlich nur dazu da, um Grumios Dünkel und Wichtigtuerei vor den Dienern zu illustrieren.

Pedant, Vincentio.

Der Pedant ist wieder ein schönes Beispiel für Shaksperes Kunst. Unter dem Phylotus der Vorlage vermögen wir uns absolut nichts vorzustellen: für den Pedanten genügt schon sein Beruf, um eine Reihe von Vorstellungen damit zu verknüpfen. Als Schulmeister mag er ja ganz tüchtig sein, im praktischen Leben ist er nicht heimisch und wird von andern um so leichter ausgenutzt, je treuherziger und beschränkter er ist. Für die wenigen Szenen, in denen er auftritt, genügt dies völlig, um unserer Phantasie einen Anhalt zu geben. — Vincentio ist der wohlwollende, nachgiebige Vater, der seinen Sohn aus Sehnsucht besucht, nicht wie der Duke of Cestus, um ihn auszuspähen. Wie er sich nun in Padua für seine Sparsamkeit und Güte hintergangen und betrogen sieht, reifst ihm doch die Geduld, und er macht seinem Zorn und Schmerz in erregten Worten Luft, aber — und das ist bezeichnend für seine parteiische Vaterliebe — während er Tranio ganz exemplarisch strafen will, verzeiht er seinem Sohne sofort. — Die Witwe schliefslich spielt eine zu unwichtige Rolle, als dafs ihr der Dichter nähere Beachtung hätte schenken brauchen.

Allgemeines und Idee.

Dies ist das bunte Gemälde, das Shakspere aus den Charakteren zusammenstellt: um die sorgfältig ausgeführten, eindrucksvollen Gestalten der beiden Helden gruppieren sich in abwechslungsreicher Mannigfaltigkeit die übrigen Personen, meist Typen, aber die wenigen markigen Umrisse genügen, sie wahr und lebenskräftig zu machen. Dabei treffen wir nicht zwei Charaktere, die einander völlig glichen, nirgends inhaltlose Schablonisierung wie im älteren Stücke. Und wie ist das Verhältnis dieser Personen dargestellt! wie ist es dem Dichter gelungen, dieses verschiedene Material auf denselben Grundton zu stimmen! Das Drama scheint zum Ausdruck zu bringen, wie verschrobene Unnatur unbedingt in Konflikt gerät mit ihrer Umgebung und damit zur Einsicht und auf den Weg zur

Besserung kommen mufs. Es lehrt ferner den täuschenden Schein vom Wesen unterscheiden und die alte Wahrheit, dafs unter einer rauhen Schale oft ein edler Kern verborgen liegt. Alle diese Gedanken sind in der Quelle nur angedeutet, von Shakspere erst, vielleicht ohne bewufste Absicht, klar herausgearbeitet in dem Zusammenspiel aller Personen. Mehr oder weniger verschroben sind sie alle. Petruchio ist der einzige mit fertigem, festem Charakter, aber er wird gezwungen, den Narren zu spielen, um Katharina, die irregeleitet ihre weibliche Bestimmung verkannt hat, zu heilen, ihr besseres Selbst zu retten. Der umgekehrte Vorgang vollzieht sich bei Bianca: anfangs allzu sanft und weichlich, wird sie durch die unmännlichen Verehrer verführt, die Tyrannin und falsche Kokette herauszukehren. Die beiden Jünglinge aber, die ihre gebietende Stellung dem Weibe gegenüber verkennen und ihrer Manneswürde vergeben, erhalten die gerechte Strafe dafür in dem Eigensinn ihrer Frauen. Ebenso ist es für Gremio eine eindringliche Lehre, wenn er verhöhnt mit langer Nase abzieht, dafs er in Zukunft sein Alter nicht wieder vergifst und sich unter Jünglinge mischt. Endlich könnte man in den beiden Vätern, Baptista und Vincentio, eine letzte Variierung jener Idee suchen: auch sie haben ihre Vaterstellung schlecht ausgenutzt, indem sie ihren Kindern zu viel Freiheit liefsen, und müssen dafür erleben, dafs sie von ihnen hintergangen werden. — Dieser Grundgedanke drängt sich nun keineswegs durch ermüdende Wiederholung auf, sondern geht hervor aus der Gesamtwirkung der bis ins Kleinste abgestuften und verschieden schattierten Charaktere und Verhältnisse.

Sprache und Darstellung.

Zum Schlufs wollen wir die mehr formellen Abweichungen Shaksperes vom Original in Darstellung und Verskunst, Sprache und Dialog sowie Komik betrachten. — Wie in The Taming of a Shrew haben wir auch in unserm Stücke Blankverse und Prosa gemischt; aber während dort die Prosa nur vereinzelt und wahllos unter die Verse eingestreut ist, scheint hier eine gewisse Planmäfsigkeit in ihrer Verwendung zu herrschen. So

spricht der Clown Grumio, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nur in Prosa, und die meisten Szenen mit niederer Komik oder besonders realistischer Schilderung sind darin gehalten, d. h. durchschnittlich alle die Partien, die für die Handlung wenig oder gar nicht in Betracht kommen. Der Blankvers weist die Eigentümlichkeiten der Jugendperiode Shaksperes auf in der möglichsten Vermeidung des Run-on-line und der häufigen Einstreuung von Doggerelverses. Die Akt- und Szenenschlüsse sind mindestens in den letzten beiden Versen — aber nicht immer — gereimt, der fünfte Akt sogar in den letzten 16 Versen.

Was die Diction in unserm Drama betrifft, so mufs zugegeben werden, dafs sie hinter der der übrigen Dramen Shaksperes weit zurücksteht, gleich als sei der Dichter nur mit halbem Herzen bei der Arbeit gewesen und habe ihr nicht die Liebe und Sorgfalt entgegengebracht, wie seinen anderen Schöpfungen. Nirgends erhebt er sich hier zu jener Leidenschaft, die auch den Leser hinreifst, nirgends finden wir den lyrischen Schmuck der romantischen Lustspiele oder der Vorlage. Die didaktische Schlufsrede Katharinas vollends ist als ganz verfehlt zu betrachten. Es liegt vielmehr in der Sprache eine kühl zurückhaltende Nüchternheit, und doch eine edle Einfachheit, eine anspruchslose Harmonie, die sich ebenso wohltuend unterscheidet von dem hohlen, übertriebenen Pathos der poetischen, wie von der Trivialität der prosaischen Partien der Vorlage.

Aber es ist nicht so sehr die Sprache als solche, die der „Zähmung“ einen gewissen Reiz vor seiner Quelle verleiht, als vielmehr die ganze Art der Darstellung. Hierin liegt ein fundamentaler Unterschied Shaksperes von seinem Vorgänger. Dieser wandelt stets auf hohem Kothurne in einer eingebildeten Fantasiewelt, in den Sphären der Fiktion, und streift kaum das reale Leben, jener bewegt sich mit sicherem Schritt auf dem Boden der Wirklichkeit. Dementsprechend ergeht sich der eine oft seitenlang in übersinnlichen Vergleichen, in den unglaublichsten Anspielungen auf das klassische Altertum und andere Welten, unter denen der Laie sich rein nichts, der Kenner wenig vorzustellen vermag; denn es ist immer falsch, eine Sache auszudrücken durch ein Bild, das man selbst nicht

unmittelbar geschaut hat, sondern das erst wieder mittelbar und durch die Fantasie in uns hineingekommen ist, — der andere mit realistischer Darstellungsweise spricht, was er sagen will, in klarer, natürlicher Form, in frischen, lebenswahren Bildern aus, die ein jeder schon einmal geschaut und die darum für jedermann verständlich und anziehend sind. Er verschmäht jede Verallgemeinerung, alles nur mittelbar Gedachte und Vorgestellte und greift dafür einen konkreten, anschaulichen Fall heraus, um daran eine bestimmte Situation zu verdeutlichen. So entsteht Tranios und Gremios Wettstreit, in welchem sie durch kleinliche Aufzählung aller ihrer Habseligkeiten einander zu überbieten streben, so die realistische Ausmalung von Petruchios und Grumios Aufzug vor der Hochzeit, so der eindrucksvolle Bericht von seinem rohen Verhalten während der Trauung. Als Beispiel für die Natürlichkeit im Ausdruck möge Petruchios Anrede an Vincentio dienen:

Good morrow, gentle mistress; where away?
Tell me, sweet Kate, and tell me truly too,
Hast thou beheld a fresher gentlewoman?
Such war of white and red within her cheeks!
What stars do spangle heaven with such beauty,
As those two eyes become that heavenly face?
Fair lovely maid, once more good day to thee.
Sweet Kate, embrace her for her beauty's sake.

Wie ungleich schöner und ansprechender sind diese Bilder als die hochtönenden, klassischen Vergleiche der Vorlage:

Faire louely maide yoong and affable,
Moore cleere of hew and far more beautifull,
Then pretions Sardonix or purple rockes,
Of Amithests or glistering Hiasinthe,
More amiable farre then is the plain
Where glistring Cepherus in siluer boures,
Gaseth vpon the Giant Andromede,
Sweet Kate entertaine this louely woman.

Shakspere zieht klassische Vergleiche fast gar nicht heran und bewahrt sich dadurch vor solchen Übertreibungen seines Vorgängers, in denen sie Selbstzweck sind. Die wenigen lateinischen Zitate aber, die ihm teils aus Ovid selbst, teils aus William Lilys lateinischer Grammatik von der Schule her noch in der Erinnerung waren, treten ganz in den Hintergrund oder

beabsichtigen nur eine komische Wirkung, z. B. die Stelle I. 1. aus Terenz's Eunuchus: „Redime te captum quam queas minimo," oder die zwei Verse aus Ovids Heroides III. 1.:

Hic ibat Simois; hic est Sigeia tellus;
Hic steterat Priami regia celsa senis.[1])

Auch die spärlichen Brocken aus dem Italienischen und Spanischen bedürfen kaum der Erwähnung, da sie keinerlei Zweck haben und als poetisches Mittel nicht in Betracht kommen.

Der Dialog steht im Vergleich zum älteren Drama auf vollendeter Höhe. Dort ist er oft ungelenk, steif und eintönig, hier lebendig, abwechselungsreich und leicht dahinfliefsend. Man halte z. B. die erwartungsvollen Szenen vor dem Erscheinen des Bräutigams zusammen, und der Unterschied springt einem in die Augen. In The Taming of a Shrew richtet Alfonso zwei unwichtige Fragen an seine Töchter, und ganz symmetrisch antwortet die eine auf die erste, die andere auf die zweite; dann redet Polidor, und Alfonso schliefst die kurze triviale Unterhaltung. Shakspere verfährt anders. Einmal gewinnt die Szene durch die Anwesenheit Katharinas an Interesse. Dann wendet sich Baptista an Tranio und fragt ihn in der Notlage um Rat; dadurch richtet sich unsere Aufmerksamkeit auf diese beiden. Wider Erwarten antwortet aber Katharina und bricht in Klagen aus, erst nach ihr findet Tranio Raum zu ein paar Worten des Bedauerns und Trostes. So weifs es der Dichter zu fügen, dafs, wenn mehrere Personen auf der Bühne sind, die einen nicht abseits stehen, während zwei sich unterhalten, sondern durch plötzliche Wendungen, unerwartete Antworten und Dazwischensprechen alle Personen an der Handlung teilnehmen. Solche Auftritte wie die, in denen Polidor und Aurelius ihre Geliebten anschwärmen und die Verse der einzelnen Paare ganz symmetrisch verteilt werden, sind ein Unding bei Shakspere, da ist alles Leben und Bewegung, buntester Wechsel im Meinungsaustausch der Individuen.

---

[1]) Vgl. hierzu und über die mittelbaren und unmittelbaren Quellen Shaksperes die interessante Arbeit von Anders, a. a. O. Seite 313.

Wörtliche Entlehnungen und Anklänge.

Von einiger Wichtigkeit dürfte es vielleicht sein, festzustellen, inwieweit Shakspere mit seiner Vorlage wörtlich übereinstimmt. Zwar ist diese Arbeit von Urbach in seiner Dissertation ausgeführt, aber zu unübersichtlich und nicht annähernd vollständig, da mir bei genauer Nachprüfung noch verschiedene neue Stellen aufgefallen sind. Anderseits führt er eine Menge von Zeilen an, die absolut nicht anklingen, sondern höchstens Shaksperes Bemühungen verraten könnten, nicht dieselben Ausdrücke zu gebrauchen, wie die Vorlage. Klarheit mufs hier herrschen; denn man hat behauptet, „The Taming of the Shrew" habe so viele Zeilen mit dem älteren Stücke gemeinsam, dafs entweder auch das letztere von Shakspere stammen müsse, oder im Sinne Ten Brinks eine Parallelbearbeitung eines unbekannten Dramas sei, oder schliefslich, dafs sich Shakspere unwürdig viel aus der Quelle angeeignet habe. Dabei sei es mir vergönnt, ein paar Worte zu verlieren, die die Art und Weise charakterisieren, wie die sog. Shakspere-Baconforschung zu Werke geht. Reed sagt in seinem unten angeführten Buche Seite 66: „No good ground exists for a denial of Shakespearean autorship in the case of „The Taming of *a* Shrew." A comparison of the play as printed in 1594 with the folio version ought to make this clear ty any one. The two coincide, not only in plot throughout their entire length, but verbally in not less than two hundred and fifty-six lines, scattered here and there, from beginning to end." Der Schreiber dieser Worte scheint damit zu rechnen, dafs die Leser seines in Amerika vielgekauften Buches nicht willens oder imstande sind, seine Behauptungen nachzuprüfen, sonst würde er sich nicht einer solchen direkten Fälschung schuldig machen; denn die beiden Stücke stimmen nicht in 256 sondern c. 28 Zeilen wörtlich überein, wie sich ein jeder überzeugen kann. — So behauptet derselbe dann an einer anderen Stelle, dafs die Folioausgabe c. 1000 neue Zeilen gegenüber den ersten 3 Ausgaben besitze, und setzt, ohne an die Entlehnungen aus Marlowe zu denken, die frühestens auf die Zeit nach 1588 verweisen, „The Taming of a Shrew" 1586 an, weil ihm das gut in sein System pafst. —

Gehen wir nunmehr an die Prüfung und Registrierung der Parallelstellen! Zunächst werden die augenfälligsten Übereinstimmungen zusammengestellt, d. h. z. T., die sich mindestens auf eine ganze Zeile erstrecken; dabei wird vom älteren Stücke, wie schon oben, jedesmal die Seitenzahl, vom neueren Akt, Szene und Verszahl angegeben werden.

Vorspiel. p. 3. Mes. And it please your honour your plaiers be com
And doo attend your honours pleasure here.
Sh. Ind. 1. 77: Serv. An't please your honour, players
That offer service to your lordship.

p. 27. Feran. Wheres that villaine that I sent before.
IV. 1. 130. Pet. Where is the foolish knave I sent before?

p. 29. Vale. He saies so.
Aurel. Faith he's gon vnto the taming schoole.
Vale. The Taming schoole; why is there such a place?
IV. 2. 54. Bian. He says, so, Tranio.
Tra. Faith, he is gone into the taming-school.
Bian. The taming-school! what, is there such a place?

p. 30. San. What say you to a peese of beeffe and mustard now?
IV. 3. 23. Gru. What say you to a piece of beef and mustard?

p. 31. Pol. I pray you sir let it stand.
IV. 3. 44. Kath. I pray you, let it stand.

p. 34. Kate. Belike you
Meane to make a foole of me.
Feran. Why true he meanes to make a foole of thee.
IV. 3. 103. Kath. Belike you mean to make a puppet of me.
Pet. Why, true; he means to make a puppet of thee.

p. 34. Taylor. Item a loose bodied gowne.
San. Maister if euer I sayd loose bodies gowne,
Sew me in a seame and beate me to death,
With a bottome of browne thred.
IV. 3. 133. Tai. [Reads] 'Imprimis, a loose-bodied gown:'
Gru. Master, if ever I said loose bodied gown, sew me in the skirts of it, and beat me to death with a bottom of brown thread.

p. 35. San. Doost thou heare Taylor, thou hast braued
Many men: braue not me.
Thou'st faste many men. —
Face not me Ile neither be faste nor braued.
IV. 3. 123. Gru. Thou hast faced many things. — Face not me:

thou hast braved many men; brave not me; I will neither be faced nor braved.

p. 35. Feran. Go I say and take it vp for your maisters vse.
San. Souns villaine not for thy life touch it not,
Souns take vp my mistris gowne to his
Maisters vse?
Feran. Well sir whats your conceit of it.
San. I haue a deeper conceite in it then you think
for, take vp my mistris gowne
To his maisters vse?

IV. 3. 159. Pet. Go, take it up unto thy master's use.
Gru. Villain, not for thy life: take up my mistress'
gown for thy master's use!
Pet. Why, sir, what's your conceit in that.
Gru. O, sir, the conceit is deeper than you think for:
Take up my mistress' gown to his master's use!

p. 35. Feran. Come Kate we now will go see thy fathers house
Euen in these honest meane abilliments,
Our purses shall be rich our garments plaine.

IV. 3. 171. Pet. Well, come, my Kate; we will unto your father's
Even in these honest mean habiliments:
Our purses shall be proud, our garments poor.

p. 46. Feran. She is busie and cannot come.
Aurel. I pray God your wife send you so good an answere.

V. 2. 82. Pet. How! she is busy and she cannot come!
Is that an answer?
Gre. Pray God, sir, your wife send you not a worse.

Dies sind alle auffallendsten wörtlichen Übereinstimmungen zwischen beiden Stücken, also etwa 28 und nicht 256 Zeilen. Am engsten schliefst sich demnach Shakspere in der dritten Szene des vierten Aktes an seinen Vorgänger an. Alles in allem legen diese Beispiele die Vermutung nahe, dafs Shakspere nicht nur nach einer Aufführung oder nach einmaligem Lesen von „A Shrew“ gearbeitet hat, sondern ein Manuskript resp. Druckexemplar zur Verfügung hatte. Die gröfste Anzahl der übrigen von Urbach vermerkten Stellen kann man nur als vage Anklänge bezeichen, die schon nach einmaligem Hören oder Lesen dem Dichter unterlaufen konnten, auch ohne dafs er es wollte. Ich gebe sie hier vollständig wieder:

p. 1. Slie. Tilly, vally, by crisee Tapster Ile fese you anon.
J. 1. 1. Sly. I'll pheese you, in faith.

p. 3. Lord. And I will aske what sutes he meanes to weare.
J. 1. 60. Lord. And ask him what apparel he will wear.

p. 3. San. Marrie mylord you maie haue a Tragicall
Or a comoditie, or what you will.
J. 2. 139. Sly. Is not a comonty a Cristmas gambold or a tumbling-trick?

p. 4. Lord. Very well: sirha see that they want nothing.
p. 15. Pol. Well sirha boy, take Saunder in with you
And haue him to the buttrie presentlie.
J. 1. 102. Lord. Go, sirrah, take them to the buttery,
And give them friedly welcome every one:
Let them want nothing that my house affords.

p. 4. Slie. Tapster, gis a little small ale. Heigh ho.
J. 2. 1. Sly. For God's sake, a pot of small ale.

p. 5. Slie. Sim am I a lord indeed?
Lord: I my gratious Lord, and your louelie ladie
Long time hath moorned for your absence heere.
J. 2. 70. Sly. Am I a lord?
28. Third. Serv. O, this it is that makes your lady mourn!

p. 12. Alfon. And Sunday next shall be your wedding day.
II. 1. 300. Pet. That upon Sunday is the wedding-day.

p. 12. Feran. Prouide your selues against our mariage daie.
II. 1. 316. Pet. I will unto Venice,
To buy apparel 'gainst the wedding-day.
Provide the feast, father.

p. 21. Pol. Come to my Chamber and there sute thy selfe.
Alfon. I prethie Ferando let me intreat
Before thou goste vnto the church with vs
To put some other sute vpon thy backe.
III. 2. 115. Tra. Go to my chamber; put on clothes of mine.

p. 25. Alfon. So mad a cupple did I neuer see.
Emel. They're euen as well macht as I would wish.
III. 2. 242. Bap. Nay, let them go, a couple of quiet ones.
Tra. Of all mad matches never was the like.
Bian. That, being mad herself, she's madly mated.

p. 27. Feran. You Rogue: helpe me of with my bootes: wilt please
You to lay the cloth? sounes the villaine
Hurts my foote? pull easely I say; yet againe.
IV. 1. 47. Pet. Off with my boots, you rogues! you villains, when?
Out, you rogue! you pluck my foot awry:
Take that, and mend the plucking off the other.

p. 30. Kate. Sander I prethe helpe me to some meate.
IV. 3. 15. Kath. I prithee go and get me some repast.

p. 31. Feran. I, when you'r meeke and gentell but not before.
IV. 3. 71. Pet. When you are gentle, you shall have one too,
And not till then.

Manche von diesen Anklängen sind schon gewaltsam mit den Haaren herbeigezogen und beruhen nur auf der Gleichheit des Stoffes oder der Situation. Urbach geht aber weiter und zählt noch viele andere Partien auf, die Shakspere wörtlich oder fast wörtlich übernommen habe. Ich vermag in ihnen nicht die geringste Ähnlichkeit zu entdecken; ja oft scheint es, als habe der Dichter, um sich nicht zu eng an die Vorlage anzuschliefsen, absichtlich für denselben Gegenstand einen anderen Ausdruck gewählt als dort. Man vergleiche z. B. die folgenden szenarischen Bemerkungen miteinander, auf die man wegen der Unsicherheit ihres Ursprungs obendrein keinen Wert legen darf.

p. 1. Enter a Noble man and his men from hunting.
J. 1. Enter a Lord from hunting with Huntsmen and Servants resp. with his train.

p. 5. Enter the boy in Womans attire
J. 2. Enter the Page as a lady, with Attendants.

Wenn zwei Dichter unabhängig voneinander szenarische Bemerkungen desselben Inhalts schreiben sollten, könnten sie keine verschiedeneren Ausdrücke dafür geben, als diese sind. Auch was die folgenden Beispiele bei Urbach unter den wörtlich übernommenen Stellen sollen, ist nicht ersichtlich.

p. 2. Lord. But soft, what sleepie fellow is this lies heere?
Or is he dead, see one what he dooth lacke?
J. 1. 31. Lord. What's here? one dead, or drunk? See doth he breathe?

p. 3. Lord. Bid one or two of them come hither straight,
J. 1. 79. Lord. Bid them come near.

p. 26. Tom. Welcome home Sander sirra how lookes our
New Mistris they say she's a plagie shrew.
IV. 1. 21. Curt. Is she so hot a shrew as she's reported?

Die Gedanken sind immer dieselben, aber die Worte grundverschieden; von solchen „wörtlichen Entlehnungen" liefse sich mühelos ein Heer herausfinden und die von Reed angegebene Zahl erreichen. — Suchen wir aber einen Gesamteindruck zu gewinnen, von der Art und Weise, wie Shakspere „The Taming of a Shrew" sprachlich benutzt hat, so müssen wir sagen, dafs sie durchaus nicht sklavisch ist und sich in der Hauptsache auf Witze, frappante Ausdrücke und eindruckvolle Situationen beschränkt, die sich dem Gedächtnis leicht einprägen, und wir weisen weitergehende Folgerungen, wie wir sie in der Einleitung besprochen haben, mit Entschiedenheit zurück.

Komik.

Die Komik zieht sich wie ein roter Faden durch das ganze Lustspiel, und zwar Komik jeder erdenklichen Art, vom künstlerisch vollendeten Humor herab bis zum banalen Wortwitz. Komisch ist der Widerspruch irgend einer gedachten Idee mit der Wirklichkeit, alles in diesem Sinne Unerwartete, wenn es kein gefährliches Unglück in sich schliefst. So wirkt bei einem Menschen das nach unsrer Vorstellung aus dem Rahmen seines Charakters Herausfallende oder mit dem allgemeinen Gattungscharakter Unvereinbare lächerlich. Diese Eigenschaft besitzt Petruchio in hohem Mafse. Obwohl ein Mann von gereifter, ernster Lebensanschauung, greift er jeden geringfügigen Anlafs auf, um ihn in der Einbildung der andern umzudrehn, geht aber bei dieser Aufzwängung eines falschen Urteils nie so weit, dafs es dem andern wirklichen Schaden bereitet, denn dann würde sich unser Lachen sofort in Mitleid und Abscheu verwandeln. Hierin überschreitet nur der Bericht von der Trauung die Grenzen des Erlaubten, nicht die einzelnen Zähmungsversuche, die ja nicht zu Katharinas Schaden, sondern

zu ihrer Besserung ausschlagen. Nicht so in der Vorlage, wo Ferandos Roheiten nur unser Mitleid erregen, weil Kate schon immer gut gewesen ist. Oft steigert sich Petruchios Komik bis zum Humor, d. h. der Fähigkeit einer ernsten, traurigen Situation eine heitere Seite abzugewinnen, so vorzüglich bei der Entführung nach der Hochzeit und auch späterhin bei der Zähmung. Ferando zeigt von alledem nichts, sondern geht mit einem unheimlichen Ernst vor; nirgends findet sich bei ihm diese komische Fröhlichkeit, und daher können wir denn auch mit seinem Vorgehen nicht sympathisieren. — Gremio wirkt ganz unmittelbar komisch durch den Kontrast seines hohen Alters mit seinen jugendlichen Gelüsten. Aufserdem tragen seine naiven Äufserungen, die man nur von einem Kinde erwartet, viel zum Lachen bei, und wenn er schliefslich der alleinige Gefoppte und Verlachte ist, so mischt sich keinerlei Bedauern in unsere Freude. Weniger tritt das komische Element bei Lucentios und Hortensios Charakter hervor, obgleich auch sie durch den Gegensatz unter sich und den Widerspruch mit der Würde eines Mannes wirken. In diesem Falle hat die Vorlage kaum dürftige Ansätze zum Komischen, alles wird ernst und geschäftlich abgehandelt, nur Sander und Polidors boy bringen etwas Abwechslung. Deren Ebenbilder sind denn auch bei Shakspere die Kristallisationspunkte der Komik, und zwar reifst uns Grumio durch seinen unverwüstlichen Humor hin, durch die Frechheit, mit der das kleine Bürschchen immer wieder seinem Herrn gegenübertritt, und durch die Würde, mit der er selbst den Herrn zu spielen sucht. Er ist wohl neben Sly im Vorspiele die gelungenste komische Gestalt des Dramas. Mehr passiv komisch wirkt Biondello durch seine urwüchsige Dummheit.

Bei dieser Fülle des Materials mufste es ein Leichtes sein, durch den Widerstreit der Kräfte eine Menge komischer Situationen zu schaffen. Shakspere ist dies im vollen Mafse gelungen. Wir greifen nur einige Beispiele heraus, in denen die Überlegenheit über das alte Stück scharf hervortritt. So ist Kates Musikstunde jeder komischen Wirkung bar; unser Dichter erzielt sie, wenn er auch nur die Folgen darstellt. Die Szene, in der der Duke of Cestus den Betrug aufdeckt, ist von so dramatisch-ernstem Pathos, dafs sie jedem Trauerspiele Ehre machen würde; Shakspere läfst zwar auch der Tragik einen

kleinen Raum, erhöht aber dadurch nur die Komik, die in dem Streit Vincentios mit den Betrügern liegt. Auch ist es wichtig, dafs nach dem Erkennen sich Vincentios Zorn gegen Abwesende richtet und deshalb ohnmächtig ist, während den Duke im Grunde nichts hindert, seinen Sohn in Stücke zu hauen. Wir weisen auch auf die urkomischen Rivalenszenen zwischen Hortensio und Lucentio, Gremio und Tranio hin. Kurz, keine Szene, kein Gespräch, keine Intrigue, keine Situation, in der der Zweck zu ergötzen nicht zu Tage träte.

Schliefslich verwendet Shakspere in ausgiebigem Mafse ein Mittel zur Komik, dafs wir heute nicht mehr so zu schätzen vermögen, das Wortspiel. Abgesehen von den beiden Vätern, dem Pedanten und Bianca übt es jede Person des Dramas. Die Quelle macht nur ganz spärlichen Gebrauch vom Wortspiel, und zwar fast ausschliefslich mit obszönem Doppelsinn. So bringt Valeria in der Musikstunde eine plumpe, gemeine Wortverdrehung und Sander in der Schneiderszene zwei unanständige Mifsverständnisse. Die beiden letzteren nahm Shakspere herüber, und zwar das „take up the gown“ wörtlich, das „loose-bodied gown“ aber, das ein Kleid mit weiter Taille bedeutet, nur in dieser Form, während Sander die andere Bedeutung in „loose-bodies gown“ als Kleid einer unkeuschen Person breittritt. Alle anderen Wortspiele sind Shaksperes Erfindung, und er ergeht sich in allen erdenklichen Arten und Gattungen. (Vergl. darüber Wurth a. a. O.). Ein schönes Beispiel für den Doppelsinn eines einzigen Wortes, das nur einmal von seiner Person gebraucht wird, ist Grumios Aufforderung: „Be the jacks fair within, the jills fair without,“ wo sowohl jack zwei Bedeutungen hat (1. Diener, 2. ledernes Trinkgefäfs) als auch jill (1. Dienstmädchen, 2. metallenes Trinkgefäfs), die beide durch die Wiederholung von fair und die Gegensetzung von within und without hervorgehoben werden. Dann finden sich eine ganze Reihe von Sinnspielen, die durch Gleichklang oder Klangähnlichkeit bewirkt werden. So I. 1. 31:[1]) stoics und stocks; 54: court und cart; I. 2. 112: rope-tricks statt rhetorics; I. 2. 17: wring und ring. Dann auch echter Doppelsinn eines zweimal gebrauchten Wortes, z. B. II. 1. 150. 153: fret 1. = Schlüsselbogen

[1]) Die Verse sind nach der Globe-Edition zitiert.

am Halse der Laute, 2. = leidenschaftliche Stimmung; u. 148: „Why then thou canst not break her to the lute? Why, no; for she hath broke the lute to me.“ An solchen Wortspielen haben die Zeitgenossen Shaksperes ihre lebhafte Freude gehabt; wir können uns heute nicht mehr dafür erwärmen. In der Übersetzung vollends geht ihr Reiz ganz verloren, und wir können auch auf sie verzichten, weil der ganze komische Aufbau des Lustspiels für sich wirkt.

Schlufs.

Was ist das Ergebnis unserer Untersuchungen? „The Taming of the Shrew“ ist kein Meisterwerk Shaksperes. Dazu hätte die Komposition noch einheitlicher, das Schwanken zwischen ernstgemeinten und farcenhaft übertriebenen Partien nach einer Seite ausgeglichen werden müssen, dazu müfsten auch die meisten Charaktere individueller herausgearbeitet und die Sprache poetisch vollendeter sein. Der Vorlage „The Taming of a Shrew“ aber ist unser Stück in jeder Beziehung weit überlegen: dürftige Ansätze zu einem Drama sind zu einem Kunstwerk umgestaltet, einem toten Skelett ist erst Leben und Seele eingehaucht. Von einer blofsen Umarbeitung Shaksperes zu sprechen, wäre falsch: das Gesamtwerk ist sein vollstes Eigentum geworden, indem er dem Stoff eine veredelte Form, einen wertvolleren Inhalt gab. Technik, Charaktere, Sprache und Komik stehen auf einer ungleich höheren Stufe des künstlerischen Schaffens, die Idee ist vertieft und giebt dem Drama einen rein menschlichen Gehalt, der für alle Zeiten dauert. Dabei müssen wir uns freilich hüten, Shaksperes Verdienst zu hoch zu erheben, ganz abgesehen von den besprochenen Mängeln, denn man erwartet von einem grofsen Dichter, dafs er bei der Überarbeitung eines Stoffes seine Vorlage verbessert! — So ist es verständlich, wenn noch heute nach drei Jahrhunderten „The Taming of the Shrew“ selbst in der Übersetzung im Repertoire unserer Bühnen fortlebt und seine Wirkung selten verfehlt.

Verzeichnis der benutzten Literatur.

Amyot, Thomas, The old Taming of a Shrew. London 1844.

Anders, H. R. D., Shakespeares Books. Berlin 1904.

Ariosto, I Suppositi, in: Opere minori, tom. 2. Firenze 1857.

Bodenstedt, Friedrich, Einleitung zu Herweghs Übersetzung. Siehe unten!

—, Shakespeares Frauencharaktere. Berlin 1874.

Brandl, Alois, Shakspere. Berlin 1894.

—, Dramatische Werke Shaksperes, Bd. 8. Leipzig und Wien 1897—99.

ten Brink, Bernhard, Shakspere. Strafsburg 1893.

—, Über den Sommernachtstraum. Shakespeare-Jahrbuch XIII. S. 94.

Bullen, A. H., The Works of Christopher Marlowe. London 1885.

Bulthaupt, Heinrich, Dramaturgie des Schauspiels. Bd. II. Shakespeare. Oldenburg und Leipzig 1891.

Clark and Wright: The Works of Shakespeare. Vol. III. 1863.

Collier, P., Works of Shakespeare. London 1842. Vol. III.

Deinhardstein, Joh. Ludw., Der Widerspänstigen Zähmung. Lustspiel in 5 Aufzügen nach Shakespeare. Leipzig.

Delius, Nicolaus, Shakespeares „Taming of the Shrew." Elberfeld 1864.

—, Die Prosa in Shakespeares Dramen. Shakespeare-Jahrbuch V.

—, Die Bühnenanweisungen in den alten Shakespeare-Ausgaben. Shakespeare-Jahrbuch VIII.

—, Die epischen Elemente in Shakespeares Dramen. Jahrbuch XII.

Dowden, Edward, Shakspere, his mind and art. London 1875.

Elze, Karl, William Shakespeare. Halle 1876.

—, Einleitung zu Ulrici: Shakespeares dramatische Werke. Berlin 1869.

Fleay, F. G., On the Authorship of „The Taming of the Shrew", in: Transactions of the New Shakesp.-Society 1874.

Förster, Friedrich, Shakespeare und die Tonkunst. Jahrbuch II.

Gascoigne, George, Poems. The Supposes. ed. by W. C. Hazlitt 1869. Vol. I.

Gervinus, G. G., Shakespeare. Leipzig 1849.

Gosche, Rich., Shakespeares Ideal der Gattin und Mutter. Jahrb. XXI.

Grosart, A. B., Introduction to Greene's Works by Grosart.

Hazlitt, William, Characters of Shakespeares Plays. London 1818.

Herford, The Works of Shakespeare. Vol. II. London 1899.

Hertzberg, W., Shakespeare und seine Vorläufer. Jahrb. XV.

Herwegh, Georg, Zähmung einer Widerspenstigen von Shakespeare. Leipzig 1870.

Knight, Charles, Pictorial edition of the Works of Shakspere. London. Vol. I.

Koch, Max, Shakespeares dramatische Werke. Stuttgart 1882. 1. Bd.

König, Wilhelm, Über den Gang von Shakespeares dichterischer Entwicklung und die Reihenfolge seiner Dramen nach demselben. Jahrb. X. S. 202.

Köppel, Englische Studien XXVIII, 436.

Kopplow, Shakespeares King John und seine Quelle. Diss. Kiel 1900.

Kreyfsig, F., Vorlesungen über Shakespeare und seine Zeit. Bd. 3. Berlin 1862.

Lee, Sidney, A Life of William Shakespeare. London 1898.

Logemann, H., Faustus-Notes. Gand 1898.

Morsbach, Lorenz, Kolleg über die Entwicklung des englischen Dramas. Winter-Semester 1901/02.

Moulton, Richard, G., Shakespeare as a dramatic artist. Oxford 1888.

Öchelhäuser, Wilhelm, Die Zechbrüder und Trunkenen in Shakespeares Dramen. Jahrb. XVI.

—, Einführungen in Shakespeares Bühnendramen. Minden 1895.

Reed, Edwin, Francis Bacon, our Shake-speare. Boston 1902.

Rümelin, Gustav, Shakespeare-Studien eines Realisten. Stuttgart 1866.

Schmidt, Alexander, Shakespeare-Lexikon. Berlin 1886.

Schücking, L. L., Studien über die stofflichen Beziehungen der englischen Komödie zur italienischen bis Lilly. Halle 1901.

Tolman, Shaksperes part in „The Taming of the Shrew." Diss. Strafsburg 1890/91.

—, Albert H., What has become of Shakespeare's Play „Love's labours won"? In the Decennial Publications of the University of Chicago Vol. VII. Chicago 1902.

Ulrici, Hermann, Über Shakespeares dramatische Kunst. Halle 1839.

—, Shakespeares dramatische Werke. Berlin 1869.

Urbach, Das Verhältnis des Shakespeareschen Lustspiels „The Taming of the Shrew“ zu seinen Quellen. Diss. Rostock 1877.

Weilen, von, Alexander, Shakespeares Vorspiel zu der Widerspenstigen Zähmung. Frankfurt a. M. 1884.

Wurth, Leopold, Das Wortspiel bei Shakspere. Wien und Leipzig 1895.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 1
Induktion 8
Vorspiel oder Rahmenspiel? 8
Das Sliespiel der Vorlage 10
Das Vorspiel bei Shakspere 13
Gang der Handlung 13
Ästhetische Beurteilung 20
The Taming of a Shrew 27
1. Gang der Handlung 27
2. Aufbau, Komposition, Idee 30
3. Motivierung und Wahrscheinlichkeit 31
4. Technik und Bühnenwirkung 33
5. Charaktere 33
6. Sprache und Darstellung 37
7. Komik 38
The Taming of the Shrew 39
Akt I 40
Akt II 46
Akt III 54
Akt IV 63
Akt V 75
Verhältnis zu Gascoyne's Supposes 81
Flüchtigkeiten und Widersprüche 84
Aufbau der Handlung und Komposition 86
Motivierung 89
Dramatische Technik und Bühnenwirkung 90
Charaktere 94
Allgemeines, Idee 106
Sprache und Darstellung 107
Wörtliche Herübernahmen und Anklänge 111
Komik 116
Schlufs 118

Vita.

Am 22. Mai 1880 wurde ich, Elias Hugo Schomburg, in Altendorf bei Holzminden als Sohn des Königl. Lokomotivführers Elias Schomburg geboren und im evangelischen Glauben erzogen. Ich besuchte von Ostern 1886—1890 die Bürgerschule und darauf das herzogliche Gymnasium zu Holzminden, das ich Ostern 1900 mit dem Zeugnis der Reife verliefs. Seitdem studiere ich Neuere Sprachen. Im ersten Semester bezog ich die Universität Freiburg i. Br. und setzte im zweiten und dritten Semester meine Studien in Leipzig fort. Von Michaelis 1901 an war ich danach in Göttingen immatrikuliert.

Allen meinen Lehrern, die fördernd auf meinen Bildungsgang eingewirkt haben, spreche ich an dieser Stelle meinen Dank aus; vor allem bin ich Herrn Prof. Morsbach zu warmem Danke verpflichtet, der mich zu dieser Abhandlung anregte und oft bei der Arbeit mit wertvollen Ratschlägen unterstützte.

3 1197 00508 1895